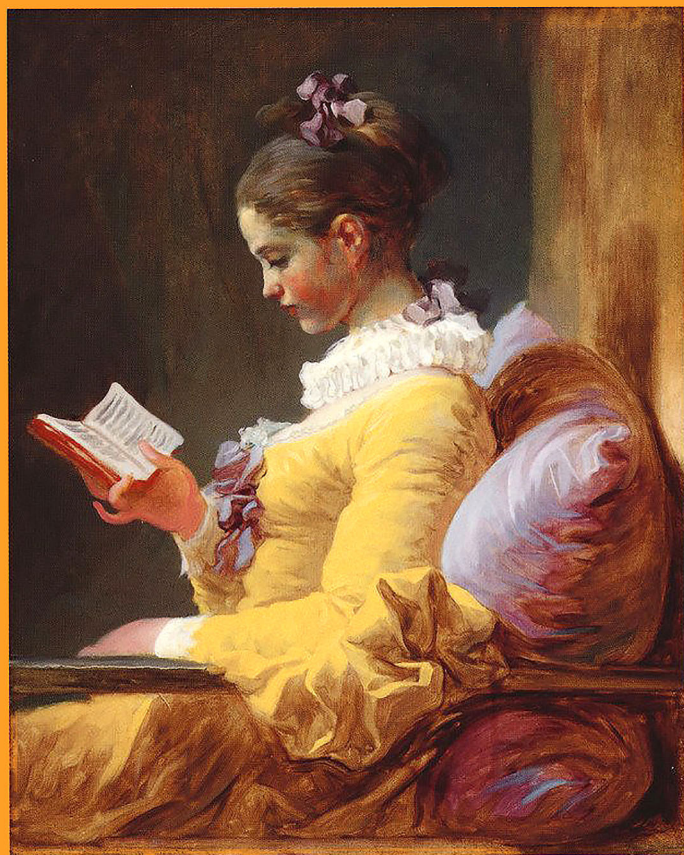
L'immaginario e la ragione

Letteratura italiana e modernità

Gian Mario Anselmi

Carocci editore

Gian Mario Anselmi

L'immaginario e la ragione

Letteratura italiana e modernità

Carocci editore

Indice

Prefazione

L'intento di questo libro è molto semplice: è urgente che in Italia si ricominci a ragionare sulla sua straordinaria stagione di appassionato "riformismo" politico, ideale, culturale legata nel Settecento all'Illuminismo europeo, di cui i pensatori e letterati italiani furono grandi protagonisti. Oggi, come quasi sempre in Italia, siamo schiacciati ancora una volta tra massimalismi eternamente velleitari ed estremismi populistici e autoritari. Tornare al nostro grande pensiero riformatore e alle sue radici umanistiche è appunto urgente per non discutere senza strumenti storici indispensabili ciò che oggi è necessario per trasformare il nostro paese col "possibile" senza inseguire chimere di un futuro illusorio e fumoso o sterili feticci del passato. I grandi italiani del Settecento inoltre entrarono nell'arena politica e filosofica, come in tutta Europa, avendo come faro una profonda formazione letteraria e artistica che fu consustanziale alla stagione illuministica, anzi una delle sue cifre peculiari. Proprio di questo – per vari motivi qui di seguito nel libro esposti – ci siamo per molti versi "dimenticati": l'Illuminismo fu pensiero politico, economico e filosofico e al tempo stesso, e spesso negli stessi principali protagonisti, letteratura grande e arti e musica e teatro e immaginario ardito. In Italia questa miscela straordinaria di pensiero riformatore e di contestuale potenza visionaria e creativa raggiunse punti alti quanto in Francia, in Inghilterra e negli altri paesi europei. Da qui bisogna ricominciare per capire i nostri tempi tormentati e senza risposte adeguate: dalla nascita della modernità che si maturò in un crogiuolo senza precedenti di ragione e immaginario lungo il Settecento tra Europa e Stati Uniti (come già qualche anno fa argomentò benissimo Tzvetan Todorov). Questo dovrebbe essere il centro dell'attenzione negli insegnamenti a scuola come all'università. Beccaria, per fare un nome, deve tornare ad essere un classico fondamentale nel nostro apprendistato alla pari di Dante o Machiavelli: ne abbiamo bisogno. Si deve ripartire dal Settecento riformatore italiano e dalla sua grande stagione letteraria. E da qui, come si propone nel libro,

si dovrà risalire a certe indispensabili radici umanistiche (Dante, Petrarca, Alberti, Machiavelli) e poi procedere in avanti con lo sguardo che va dal Romanticismo verso i nostri giorni e le nostre stagioni: questa vuole perciò essere anche una proposta di percorso didattico e formativo alternativo alle attuali, pigre successioni cronologiche. È inoltre una riproposizione della centralità dei saperi letterari e artistici ovvero propri del terreno dell'immaginario come terreno senza di cui il percorso della razionalità scientifica illuministica, machiavelliana e moderna tutta sarebbe incomprensibile. È un libro che in definitiva – con qualche dose di "provocazione", in tempi troppo spesso ancorati a frigide metodologie formalistiche, a superficiali richiami antropologici, a periodizzazioni rinunciatarie come quella di "postmoderno" o a teorie "liquide" alla moda – vuole riprendere in qualche modo la ruvida lezione di De Sanctis e di Gramsci per rilanciare, anche in letteratura, un canone legato ai grandi poeti e scrittori come pensatori e ai pensatori come grandi scrittori e poeti. Un canone che fa perno finalmente sul Settecento, per capire davvero meglio il mondo in cui viviamo e da quali radici "reali" possiamo attingere linfa per tentare di vedere se ne troviamo il bandolo smarrito. Progetto ambizioso e certo non riuscito come si sarebbe voluto ma che, in stile volutamente discorsivo e senza pretese di compiutezze inutilmente erudite e totalizzanti (e con qualche snello suggerimento bibliografico che consenta di navigare poi nella rete con qualche bussola), ambisce comunque a gettare un sasso nelle acque stagnanti di certi nostri specialismi e soprattutto di certe abitudinarie e formulari pratiche didattiche. Del resto, come ben sapevano gli illuministi e i rivoluzionari francesi, sempre dalla scuola e dalla formazione culturale occorre ripartire per cambiare lo stato delle cose, se ci si riesce.

Bologna, dicembre 2016

I

La grande contraddizione

1. Tutto, dentro di noi o fuori di noi, esiste in quanto è linguaggio: ovvero non esiste nulla che non passi dalla parola. La parola può essere banale, corriva, comunicativa, informativa oppure creativa, poetica, narrativa, può essere orale o scritta; in ogni modo la parola, comunque, ci abita e ci determina. Non a caso nelle grandi religioni monoteistiche, ma anche in tante altre religioni e credenze, fin dalla notte dei tempi, ogni "inizio" è una "narrazione", un Verbo che narra e che narrando crea il mondo, gli uomini, il loro destino. Ciò significa che la cosiddetta realtà esiste in quanto è detta e mediata dalla nostra parola o dalla parola del Dio, degli dèi. Intorno a questo tema ruota gran parte della filosofia moderna e forse di tutta la filosofia. Come è possibile che esista una realtà oggettiva "fuori di noi" ovvero fuori dal nostro discorso? E se esiste, come esiste (ne argomenta molto bene Maurizio Ferraris), come può il nostro linguaggio (quindi il nostro pensiero) finito dar conto dell'infinito che è oggettivamente intorno a noi? La parola, senza la quale non saremmo come specie umana, non svia forse la comprensione vera di ciò che ci è intorno o che è dentro di noi proprio perché non può dar conto di tutto ciò che *è*, Dio o natura o anima che sia? Il linguaggio ci è indispensabile eppure al tempo stesso "tradisce"; la parola, quella semplice come la più elevata e profonda, è "logica", è inserita in complesse strutture argomentative eppure nel momento in cui si manifesta diviene la "gabbia" attraverso cui vediamo il mondo e gli altri, non può attingerne l'autenticità o la pienezza ultime a noi in definitiva ignote. E, siccome è assodato da tanto ormai che non si dà pensiero "senza parola", non si può neppure in astratto (e lo si fece invece molto in altri tempi, con filosofi, artisti, mistici) ipotizzare un pensiero, un sentimento o un "cuore" capaci di infinito ma traditi dalla parola "finita" (su tutto ciò è imprescindibile l'opera straordinaria di Wittgenstein con la sua connessa riflessione sullo spartito "linguaggio/silenzio"). La realtà ultima infatti oppone una "resistenza" invalicabile: noi "balbettiamo" di fronte alla grandiosa enig-

maticità del creato e delle creature. È ciò che assillava, ad esempio, i più celebri poeti romantici (Goethe, Byron, Shelley, Schiller, Leopardi e tanti altri), è ciò che ha assillato interi filoni critici del Novecento soprattutto di tradizione francese (Starobinski, Lacan, Blanchot, Ricœur, Foucault, Bourdieu ecc., cui si può affiancare il nostro Umberto Eco), è ciò che modernamente fin dal Settecento il grande pensiero di Kant mise in moto. L'uomo è quindi radicato in una ineliminabile grande contraddizione: la parola *è* la sua natura eppure quella parola è al tempo stesso il limite apparente di ogni conoscenza finale. Lo sanno anche gli scienziati di oggi: ogni loro conoscenza attinge a metafore, discorsi, linguaggi specifici e settoriali, matematici e altamente simbolici ma nessuno di essi è in grado di dispiegare il mondo come esso *è* davvero; lo sapeva benissimo il grande Einstein che correlava fenomeno osservato a osservatore. La sua insuperata teoria generale è relativa al cosmo che conosciamo con le nostre parole e con le nostre categorie, non al cosmo quale *è in sé* (i filosofi e i teologi parlano da sempre dell'*Essere*...): i grandi scienziati/filosofi greci antichi che sono vissuti prima di Socrate, i grandi affabulatori di cosmo e natura come Talete, Anassagora, Empedocle, Anassimene, Parmenide, Pitagora, Eraclito, Democrito non sono poi in sostanza così diversi, nell'uso del linguaggio metaforico, dai fisici e astrofisici moderni con tutte le loro costose, sofisticate e imponenti (impotenti?) attrezzature. Queste gigantesche aporie hanno attirato le attenzioni decisive di due personalità fondative del pensiero moderno tra Otto e Novecento, Nietzsche e Heidegger. Per entrambi è stato essenziale demistificare le false certezze di una scientificità corriva e fasulla e di tecnologie che si presumevano e ancor più oggi si presumono capaci di dare spiegazioni e soluzioni oggettive e "neutrali" a ogni cosa, a ogni dubbio, eticamente "irresponsabili" (l'Olocausto, Hiroshima...), senza porsi però il problema centrale del linguaggio e delle sue mitologie; e soprattutto senza porsi il problema dell'uomo che potrebbe venire in futuro, una volta svelati gli inganni dei saperi totalizzanti, il vero "oltreuomo", l'uomo nuovo capace di guardare "oltre" la banalità quotidiana del piccolo borghese proprio perché fra l'altro consapevole che la parola è il tessuto connettivo da "dipanare" e "ritessere" e reinventare continuamente, specie attraverso la parola poetica e narrante.

Singolare e drammatica questione ci balza però innanzi: Nietzsche è stato politicamente un grande "reazionario" e Heidegger un nazista convinto e mai in realtà "pentito". Come mai i più acuti filosofi della modernità si caratterizzano in tal modo? Noi siamo abituati infatti nel senso comune a far coincidere la grandezza del pensiero con la generosità fraterna verso

l'umanità e con aperture legate a ideologie di progresso e di emancipazione: pensiamo che l'uomo sia in ultima istanza buono, semmai corrotto da un peccato originale da cui si può purificare (il pensiero cristiano), o comunque dotato di una *razionalità* capace di portare verso progresso, libertà, democrazia, tolleranza, uguaglianza (le parole d'ordine dell'Illuminismo e della Rivoluzione francese poi rilanciate in altra chiave da Marx). Queste illusioni sulla natura "buona" dell'uomo erano già state radicalmente messe in discussione da Machiavelli, da Voltaire (il *Candido*) e poi da Freud e gli orrori del Novecento e di oggi ogni giorno di più le hanno spazzate via senza scampo: l'uomo convive con il male, che gli è connaturato, l'uomo è Jekyll e Hyde, l'angelo gli è "necessario" ma il diavolo non lo lascia mai. Non accontentiamoci perciò della spiegazione più ovvia e diffusa, direi banale: il pensiero dei grandi non può essere confuso con le loro ideologie. La grandezza di un filosofo o di uno scrittore o di uno scienziato deve prescindere dalle sue idee politiche ancorché per noi odiose. Spiegazione banale (pur con una sua legittimità) appunto. Specie se ci ricordiamo che molti scrittori e poeti e pensatori e scienziati fra i maggiori dell'Ottocento e del Novecento furono quanto meno reazionari e conservatori e con l'avvento dei totalitarismi novecenteschi la più parte vi aderì con convinzione e talora a lungo: solo la terribile rivelazione dell'Olocausto o dei crimini di Stalin, le grandi riflessioni sul Male della Arendt (peraltro amante a lungo di Heidegger! Straordinaria ossimorica storia d'amore che da sola basterebbe a bandire ogni luogo comune incentrato su corrive e schematiche letture del Novecento), le lucidissime analisi del carcerato Gramsci, i sacrifici delle resistenze partigiane convinsero molti, ma non tutti, a ricredersi, a riposizionare le proprie convinzioni politiche.

Proviamo allora a capire meglio: sia Nietzsche che Heidegger si scagliano soprattutto contro una tradizione di stampo illuministico (che di fatto si può far risalire a Cartesio) che poneva nello sviluppo progressivo della ragione umana, della razionalità il fondamento del pensiero moderno nonché del suo assetto sociale, a partire appunto da una smisurata sicumera nello sviluppo illimitato della scienza e della tecnologia. Le conseguenze disastrose di questo illusorio ottimismo (contro cui in realtà già Leopardi nella *Ginestra* aveva polemizzato molto tempo prima e contro cui nel Novecento rivolgeranno la loro critica dialettica dell'Illuminismo due grandi filosofi marxisti atipici come Horkheimer e Adorno) erano sotto gli occhi di tutti a partire dalla inarrestabile crisi degli stessi apparati istituzionali degli Stati moderni e dei loro saperi settoriali e angusti. A questa critica se ne affianca un'altra altrettanto profonda (in realtà ciò accade più con Nietzsche) ri-

volta alle fedi religiose (la morte di Dio...) e in particolare al cristianesimo nella sua accezione pietistica e bigotta specie per come si era venuta delineando dopo la Controriforma e in particolare poi nell'Ottocento. Insomma si mettono in discussione i pilastri fondativi del pensiero moderno e della sua tradizione cristiana. E, come già nel nostro Rinascimento, si rimpiangono "gli antichi dei" e i valori dell'etica e della cultura classica precristiana e preilluminista o la "gaia scienza" dei trovatori medievali capaci con la scienza gioiosa della poesia e dei versi "di danzare al di sopra della morale" (Nietzsche). Si comprende meglio allora perché questo attacco frontale alla tradizione razionalistica di matrice settecentesca germini soprattutto da pensatori del tutto avversi al democraticismo, anzi alla democrazia borghese (attaccata peraltro da sponda opposta anche da Marx) in quanto tale. Il loro pensiero è profondamente connesso con le ideologie antidemocratiche che ne sono un supporto imprescindibile: li rende liberi infatti di attaccare senza remore un progressismo che ormai stava mostrando la corda con tutte le sue debolezze ben note e che però ovviamente liberali e nuovi "giacobini" facevano molta fatica a criticare frontalmente. Lo stesso pensiero critico e radicale di Marx faticherà ad affermarsi nei circoli progressisti per molto tempo prima che si rafforzassero i vari partiti socialisti e comunisti. In Italia questi intrecci sono stati ben illustrati da filosofi come Massimo Cacciari e Gianni Vattimo e non c'è molto da aggiungere alle loro brillanti analisi sul "pensiero debole" (ovvero il pensiero che emerge dalla crisi del razionalismo classico, il "pensiero forte"). A noi qui interessano due questioni che solo apparentemente sono slegate fra loro: di quale Illuminismo si parla come bersaglio polemico e che ruolo assume la parola poetante ovvero la letteratura nelle filosofie della crisi di cui stiamo discorrendo.

2. È evidente che l'Illuminismo contro cui si scagliano questi pensatori poco ha a che vedere con la grande stagione di pensiero riformatore, libertino, laico ed emancipatore del Settecento ma piuttosto contro la sua caricatura scientista e ipocritamente democraticista (in realtà ad alto tasso di autoritarismo e di dispotismo) che si era sviluppata nel modello di produzione capitalistica, negli Stati e nei centri di elaborazione dei saperi ottocenteschi (anche Hegel aveva individuato queste contraddizioni che però inseriva come inevitabili nel processo dialettico della storia umana dell'Occidente europeo). La stagione illuminista autentica era stata in definitiva tradita ed era in realtà contro questo "tradimento", questo suo voluto borghese "fraintendimento" (*misreading* direbbero gli inglesi), fortemente supportato dal capitalismo più aggressivo, che era sembrato ne-

cessario volgere pesanti strali, strali che appunto nella loro opera capitale del 1947 Horkheimer e Adorno ribadirono. Il bandolo che da Nietzsche in poi dipana la "critica" si lega allora indissolubilmente alla forza della parola poetante, della letteratura, dell'arte (*la vita come arte* è la filosofia che dominerà per un secolo intero da Baudelaire alla Seconda guerra mondiale ovunque): ovvero se il mondo conosciuto con i suoi assetti e i suoi saperi tanto razionalmente pretenziosi quanto inutili come attrezzi arrugginiti sono giunti al termine (*Il tramonto dell'Occidente* di Spengler...), meglio, al tramonto (di durata non prevedibile), allora l'uomo deve saper vivere solo "tramontando" (Nietzsche) ovvero favorendo così una nuova rinascita (e torna il grande mito del nostro Rinascimento). Ciò potrà avvenire solo nella consapevolezza che la parola letteraria e l'arte, pur con tutti i limiti e le contraddizioni di cui dicevamo all'inizio, sono l'unica, vera possibilità di accedere a uno spiraglio di Assoluto, a una alterità che non ci ingabbi nelle maglie ipocrite e alienanti del quotidiano consorzio borghese e affaristico ammantato di cristianesimo bigotto ma che ci consenta di guardare "oltre", di costruire il futuro e di definire un percorso di saperi etici non meno che filosofici in cui la razionalità sappia con equilibrio coniugarsi con l'estetica, con la bellezza, con i saperi dell'arte e dei suoi miti, con il *lavoro* non alienante e non subordinato al dio Profitto, recuperando l'essenziale funzione creativa e mitopoietica che la parola rivestiva nel mondo classico, nei poeti provenzali e nel Rinascimento italiano fino al Barocco (fondamentali in tal senso furono anche le riflessioni di un altro marxista atipico come Benjamin). Non conosceremo certo né potremo mai conoscere il mondo *in sé* ma ne intuiremo una grandezza luminosa, saremo i "pastori dell'Essere" in una radura pacificante, sapremo "aver cura" di noi e del nostro essere nel mondo, *esserci* per essere, proprio nella consapevolezza che questa luce (sconvolgente nella ritrattistica ad esempio di Rembrandt) e la sua fine (la morte) verso cui siamo *gettati* nel Tempo sono la sola nostra conoscenza certa e la parola poetante è l'unica in grado di darne conto come accade nella straordinaria poesia di Hölderlin e di altri poeti con cui tutti dovrebbero essere in dialogo costante (stiamo ovviamente qui parlando con le parole di Heidegger). Non conosceremo, certo, né potremo mai conoscere gli abissi del nostro animo (Agostino) ma potremo mettere in atto parole e discorsi che ne svelino complessità, stratificazioni, slanci vitali e sublimati accanto a terribili pulsioni di morte e violenza: è il terreno aperto da Freud e dalla sua psicoanalisi, in ultima istanza una grande, letteraria *narrazione* sulla natura profonda dell'uomo e sull'"indicibile" che lo segna fin dall'infanzia.

Ma se questi sono un lessico e una prospettiva che ci rinviano alla grande

filosofia e all'estetica novecentesche, in altro modo e con un lessico diverso possiamo allora riaccostarci alla straordinaria stagione illuminista, con occhi ormai sgombri (grazie peraltro soprattutto ai filosofi della crisi che ci hanno sin qui guidato) dai fraintendimenti e dalle forzature ideologiche di cui parlavamo, e scoprire come in quella stagione la letteratura e l'arte, la parola, lo stile vi svolsero un ruolo decisivo e proprio nell'ottica settecentesca dell'apprendistato del saggio riformatore o rivoluzionario o utopista che fosse. Cominciò una grande, affascinante storia, e la letteratura e insieme ad essa l'apprendistato connesso dello stile (della *parola*) ne risultarono componenti decisive. Guardiamo anche solo per linee generali alla Francia del Settecento: il panorama è impressionante. Voltaire, Montesquieu e Diderot, pur nelle loro grandi differenze, sono solo la punta dell'iceberg di una schiera folta di pensatori che sono al tempo stesso grandi scrittori, poeti, autori di testi teatrali, romanzieri. Lo svizzero di lingua francese Jean-Jacques Rousseau può dirsi uno dei fondatori di interi generi letterari oltre che di capitali riflessioni sull'uomo, sulla sua natura, sugli ordinamenti sociali. L'apprendistato sui classici antichi e sui rinascimentali italiani è considerato imprescindibile per tutti i *philosophes* che daranno vita alla grande stagione dell'Illuminismo in ogni paese. La straordinaria e rapidissima diffusione del loro pensiero, talora a forti valenze rivoluzionarie e utopistiche, la critica corrosiva e devastante del decadente e dispotico *ancien régime*, l'esito delle loro idee nella grande stagione rivoluzionaria prima in America con la nascita degli Stati Uniti e poi in Francia nel 1789 sono il micidiale combinato disposto di una grandissima tensione ideale e politica coniugata a una acutissima lettura della storia, a una grande competenza giuridica ed economica e a un incessante esercizio di appassionante trascrizione in alta cifra letteraria dei loro saperi. Senza questo "pensiero" con ricchezza così inesausta di "stile" e di "parola" ben poco sarebbe accaduto. Lo ha dimostrato molto bene in un certo senso lo storico Jonathan Israel che in un suo recente volume, *La Rivoluzione francese. Una storia intellettuale dai Diritti dell'uomo a Robespierre* (Einaudi, Torino 2015), mostra con grande profusione di dati e di riferimenti il ruolo essenziale, per certi versi decisivo, che in quel torno di anni convulso e drammatico svolsero appunto i modelli ideologici e politici di matrice fortemente intellettuale e filosofica (con il protagonismo determinante dei *philosophes* ovvero dei letterati e degli "umanisti"), le narrazioni, il teatro, gli apparati dell'arte e dell'immaginario, la potenza della parola e dei modelli letterari a tutti i livelli. C'era stato per tutti e in tutta Europa e in America un maestro assoluto per questo impasto detonante: Machiavelli (ma ci torneremo più avanti). Le democrazie

parlamentari così come tutti noi le conosciamo, con la decisiva distinzione degli ordini e dei poteri in un equilibrio istituzionale di pesi e contrappesi, sono di fatto la realizzazione del programma di Montesquieu (cui un secolo dopo si ispirerà guardando agli Stati Uniti il grande Alexis De Tocqueville), e Montesquieu è, proprio nei suoi scritti, un grande letterato che sa mettere a frutto tanto la lezione dei classici antichi che di Machiavelli come dei grandi autori teatrali del Seicento. La sua fiducia nella "luce" della ragione (la metafora per eccellenza dell'Illuminismo!) è grande e si correla a quello spostamento decisivo della scienza e dei saperi moderni verso il "vedere" più che verso il "sentire" (in realtà con stupefacenti anticipazioni in Leon Battista Alberti e Machiavelli... sempre loro, gli umanisti italiani così letti e amati nel Settecento).

Ma questa fiducia nella luce che spezza le tenebre dell'ignoranza, del dispotismo, delle superstizioni (i temi cari con celebri opere, massime e aforismi a Voltaire) in Montesquieu non fa velo a una prudenza di fondo, non si tramuta in infantilistico entusiasmo e sa dare il giusto peso alle contraddizioni irrevocabili e alle malvage disposizioni degli uomini, pur in un contesto di pacato ottimismo velato di qualche nota disincantata che lo apparenta molto alla equilibrata saggezza dell'umanista Montaigne e dei suoi cinquecenteschi *Essais*. E come due secoli prima Montaigne appunto aveva intriso le sue massime filosofiche e antropologiche di una finissima caratura letteraria protesa a legare quelle massime di fatto a una sorta di sua autobiografia (con un grande gioco di prestigio narrativo), così l'"autobiografia" si afferma direttamente e indirettamente come genere di straordinaria e capillare diffusione nel Settecento, come se quelle generazioni volessero far valere la loro riflessione nella luce della narrazione di sé e del proprio apprendistato, talora quasi "eroico" (si pensi a Vico), molto in anticipo sul cosiddetto "romanzo di formazione". Gli stessi epistolari, ricchissimi e vasti, sono grandi narrazioni autobiografiche e al tempo stesso contrappunti indispensabili per comprendere le altre opere, i dialoghi e i trattati: ed è da questa vivacissima pratica del resto che nasce l'"invenzione" settecentesca del "romanzo epistolare" (romanzo cioè che è costituito da lettere che l'autore finge che siano state scritte da uno o più personaggi fra loro in corrispondenza, come nella fortunatissima *Nuova Eloisa* di Rousseau, con forte accento di *verosimiglianza*), genere a cavallo tra la autobiografia e l'arte della conversazione e che avrà grandissima fortuna fino all'Ottocento (Goethe, Foscolo ecc.) e anche nel Novecento e oltre. Peraltro le stesse celebri *Lettere persiane* di Montesquieu sono un trattato politico-antropologico sotto forma di straordinario "romanzo epistolare". Soprattutto le raccolte

epistolari, reali o d'invenzione che siano, divengono un esercizio formidabile che rende gli illuministi inesausti *storici*, capaci, pressoché tutti, di narrare *la* Storia grande e *le* storie singole con smaliziata perizia narrativa sapendole correlare fra loro e correlando anche costantemente, alla Machiavelli, la "lezione" del passato con l'"esperienza delle cose presenti" a partire dalla loro stessa biografia e dalle biografie plurime di cui erano o erano stati testimoni.

Ma senza nessuna soggezione (che era ancora ben viva invece negli umanisti e in Machiavelli) verso gli "antichi"; i "moderni" possono e devono imitarli e studiarli ma hanno orgogliosamente tutte le potenzialità per procedere oltre e fare altrettante, grandi imprese di marca nuovissima e sconosciuta agli antichi: scienza positiva, crescita della felicità, lotta per l'uguaglianza, fondazione di democrazie sostanziali, liberazione dell'uomo dalle catene della schiavitù materiale e intellettuale. Si rafforzano sistemi sempre più sofisticati e filologicamente complessi con grande messe di dati eruditi per studiare il passato ma quello studio così ricco di ricerche e di esplorazioni non è fine a se stesso, bensì aiuta l'uomo a conoscere a fondo ciò che più di tutto può davvero conoscere, cioè la sua storia nelle varie epoche (Vico fu tra i primi e più originali in questo senso e il discorso si dipana con Muratori, con Voltaire e tanti altri, e ancora una volta guardando al Rinascimento, ai capolavori storiografici di Machiavelli e soprattutto di Guicciardini); conoscere ciò che va esplorato nel passato per poi edificare il *futuro* (l'Illuminismo è forse l'ultima grande stagione in cui il futuro pare ancora nelle mani degli uomini come opzione decisiva verso la possibile *felicità*). Di qui l'assillo per lo *stile* come portatore di *buongusto* (la "grazia" e la "sprezzatura", l'arte della conversazione care già nel Cinquecento a Baldassar Castiglione): nessun intento di *elocutio* estetizzante ma desiderio di capire come la parola possa al suo massimo livello esplicare idee rivoluzionarie e al tempo stesso storie appassionanti di persone, di comunità, di nazioni. La fiducia nei saperi scientifici connessi all'esplorazione del mondo e della natura (gli eroi antesignani sono, per gli illuministi, Bacone, Galilei e Newton) con i loro possibili benefici effetti sul miglioramento della vita dell'uomo si delinea come il segno forte della potenza della ragione umana e laica e della sua "luce" rischiarante ma tali saperi non sono mai, dico mai, appunto nella gran parte degli illuministi, alienati dai saperi umanistici, vi sono anzi legati in un intreccio fortissimo di matrice rinascimentale (non dimentichiamo che il binomio che dà avvio all'intrapresa insuperabile dell'*Enciclopédie* è dato dallo scienziato d'Alembert e dal filosofo politico e letterato Diderot, entrambi comunque maestri di *parola*) che oggi non

riusciamo quasi più a comprendere, travolti come siamo stati da positivismi, neopositivismi, scientismi tecnologici triviali. L'invenzione letteraria con le sue "pratiche" è dunque una delle radici fondative dell'Illuminismo che un certo scientismo economicista di routine preferì nell'Ottocento dimenticare dando vita a quella caricatura del pensiero illuminista che, come abbiamo visto, meritò lunghi e duraturi strali.

Ma l'Illuminismo, invece, fu appunto una grande stagione di arte e letteratura, linfa comunicativa di idee, carne e sangue di proposte riformatrici, di fermenti utopici, di demolizione sistematica di vecchie convenzioni e di vecchi ordinamenti dispotici, in ultima istanza volàno essenziale dei fermenti libertari e repubblicani di ogni popolo. Rinasce, dopo Machiavelli e Guicciardini, una efficacissima "retorica della verità", ovvero un uso sapiente delle procedure del *discorso* atte a persuadere senza ingannare, a piacere ed entusiasmare senza ricorrere ad artifici inutili e ampollosi: è la grande arte oratoria e libellistica che vediamo operante nei rivoluzionari americani e in quelli francesi. Se si rileggono ad esempio interventi e resoconti dei dibattiti e degli scontri parlamentari nelle assemblee del giovane Stato americano e poi in quelle della rivoluzionaria Repubblica francese, questa rinnovata arte retorica e oratoria balza innanzi con vigore sempre attualissimo e a cui ancora oggi si guarda con passione. L'immaginario della letteratura si è coniugato con una percezione acuta della realtà e ha dato vita a una nuova stagione di scritture e di parole: nel Settecento inglese il nuovo e rivoluzionario genere, il romanzo (egemone ancora e senza rivali anche ai nostri giorni), spopola con grandi capolavori ricolmi di tutto quanto echeggiava nel clima sociale riformatore e innovatore, vivacissimo anche in Inghilterra e contestualmente in tutta Europa. E altrettanto può dirsi per il teatro: la "gloriosa" e antica categoria aristotelica del "verosimile" prende nuovo vigore in ogni testo e in ogni genere in sintonia con quella visione della letteratura e dello stile (o della retorica) che si voleva attenta alla realtà e alla storia. Il "verosimile" letterario si apparenta alla piena rivalutazione (dopo Aristotele) in filosofia della centralità dell'"esperienza" in ogni campo e non solo in quello scientifico: esperire per conoscere e verificare, secondo quanto aveva insegnato nel tardo Seicento uno dei pensatori più cari agli Illuministi radicali, l'inglese John Locke (ripreso in Francia da grandi scienziati/filosofi rivoluzionari come Condorcet e d'Holbac). La ricchezza contraddittoria e complessa della società inglese è del resto esemplare (e non a caso il romanzo moderno e da sempre il teatro vi trovano linfa potente): statuti e legislazioni di impronta libertaria e repubblicana con pochi uguali in Occidente convivono con un prestigio e un potere continuativo di aristocrazia

e monarchia in un contesto di ponderati equilibri costituzionali; nascono la prima industria capitalistica moderna con le sue tecnologie e macchine e già i fermenti popolari e pauperistici (Marx avrebbe poi coniato il termine "proletari") che vi si oppongono; si predica la libertà antidispotica eppure si ingaggia una sanguinosa e inutile guerra di molti anni per reprimere la rivolta indipendentista dei coloni d'America. Nuovi pubblici vengono così conquistati alla letteratura in parallelo col dirompente diffondersi di giornali e gazzette in tutta Europa (ricchissima anche la stagione italiana, ma vi torneremo) di fronte a tanta varietà drammatica, e però innovativa e pulsante, di cose: persino le donne, almeno in certi ambiti sociali (specie in Francia e Inghilterra), da sempre tenute ai margini, cominciano a essere un vero e diffuso "pubblico" colto cui guardare con attenzione. In particolare la scienza economica inglese, che per prima deve fare i conti col capitalismo industriale e con le nuove condizioni del lavoro salariato, conosce con l'opera di Adam Smith (*La ricchezza delle nazioni*) una vera e propria fondazione dell'economia moderna e del moderno liberismo, prendendo le distanze dalle teorie allora dominanti (in particolare il mercantilismo, il "protezionismo" dello Stato in economia). Ma è bene ricordare che perfino un Adam Smith ha avuto un apprendistato essenziale nell'ambito della filosofia morale e delle lettere (lesse forse certe pagine "economiche" di Leon Battista Alberti?) e anzi la sua teoria economica classica, comunque oggi la si voglia giudicare, è per molti versi fortemente correlata, in linea con tanti aspetti del dibattito illuministico, a una idea morale di società con un ruolo centrale per l'istruzione universale volta a tutti i rami delle conoscenze, umanistiche *in primis*: sistema economico e sistema formativo sono ambiti a cui egli guarda, senza incertezze e con grande capacità argomentativa, come fra loro inscindibili. Vi è in definitiva in lui una grande fiducia nelle potenzialità individuali degli uomini e di fatto un grande sospetto per le forme di regolamentazione economiche rigide imposte dagli Stati e dai sovrani come prodromi di dispotismi variamente mascherati: in realtà anche Smith declina in economia, e guardando al suo apprendistato filosofico e letterario, uno dei temi più cari alla grande cultura settecentesca e al suo immaginario riformatore e spesso utopico, la fiducia nell'uomo "libero" in ultima istanza. Con una frase provocatoria potremmo allora dire che l'Illuminismo *è* la sua letteratura, *è* il suo potente immaginario capace di rinnovare il mito in funzione politica e ideologica (gli studi di Starobinski), *è* il suo stile, *è* il suo radicamento nella grande tradizione letteraria classica e umanistico-rinascimentale allo stesso modo in cui *è* il suo sapere economico (la parola chiave a forte uso anche metaforico: il *commercio*), *è* il suo

sapere giuridico e politico (il tema delle leggi e dei diritti, della tolleranza), *è* il suo fervore rivoluzionario e laico.

Non sarà casuale che nella carta costituzionale americana venga inserito come diritto inalienabile dei cittadini l'aspirazione alla "felicità", aspirazione e metro di misura di tanti pensatori e riformatori in tutta Europa (basti pensare in Italia, che so, al Muratori o al Genovesi o al Filangieri, ma l'elenco della ricorrenza, fra gli scritti del Settecento, del fine dell'agire umano come tensione verso la *felicità* sarebbe infinito). Né sarà casuale l'affollarsi di scritti utopici e visionari sul futuro del mondo e degli uomini fondati su stringenti ed efficacissimi apparati letterari di antica tradizione persino classica. Né ancora sarà casuale che, tra le tre parole chiave su cui costruire il futuro, i rivoluzionari francesi inseriscano l'innovativo concetto di "fratellanza": non una discendenza "verticale" dai padri ma una uguaglianza "orizzontale" di fratelli e sorelle (da vedere in proposito gli studi di Roberto Esposito), una "comunità" di uguali legati da vincoli di cittadinanza laica che non presuppongono più la cristiana uguaglianza (mai praticata di fatto nella storia, anzi...) fondata sull'essere tutti "figli di Dio". Felicità, utopia, fratellanza, termini che rimandano ad apparati a forte impronta visionaria e creativa, a una dimensione a cui la "ragione" dei Lumi attinge e a cui si lega grazie alla funzione imprescindibile dell'affabulazione mitopoietica e letteraria. Altrettanto può dirsi della complessa discussione che si dispiega nel Settecento sull'idea di *libertà* e su cui tanto ci ha insegnato Norberto Bobbio: il reticolo tra libertà individuali private e libertà politiche generali e come entrambe possano coesistere (libertà negativa e libertà positiva) è decisivo per lo svolgimento della modernità e ancora oggi in realtà non del tutto risolto nelle stesse democrazie rappresentative. Fin dove giunge la mia personale libertà di diritti privati inalienabili e fin dove è necessario "consegnarla" alle leggi dello Stato, o meglio alla comunità regolata dei cittadini, autolimitandomi? Questo era già il grande assillo degli Illuministi: le risposte furono talvolta moderate (come in Italia), talvolta radicali (Rousseau), ma comunque furono fulcro del pensiero illuministico e presupposto fondativo delle stesse rivoluzioni americana e francese e delle carte dei diritti che ne derivarono. Ma quell'idea di *libertas* era anche il frutto di una ricca messe di apparati (gli "alberi della libertà" studiati da Starobinski o le molte opere teatrali riportate in piena luce, per il ruolo che svolsero durante la Rivoluzione francese, da Israel), metafore, argomentazioni a forte caratura letteraria e immaginativa derivate da Machiavelli (per come fu letto da Diderot e dagli americani) e dall'Umanesimo italiano (e dalle sue riflessioni sulla *respublica* dell'antica Roma, la *romanitas*) che finiranno col determi-

narne gli statuti settecenteschi. Al tempo stesso la stagione illuministica, proprio perché incalzata dalle spinte libertarie comunque declinate, pone in campo grandi tensioni e progetti "riformatori" che sono alla radice del riformismo progressista moderno e contemporaneo: utopie e sogno, da una parte, ma contestualmente, dall'altra, desiderio di cambiare davvero le cose e la realtà in tutti i campi nel *qui e subito* senza attese messianiche (torna l'eco di Machiavelli). Gli scritti che propongono innovazioni e riforme nel campo economico, legislativo, educativo, giuridico sono in ogni realtà europea in numero altissimo. Sono spesso rivolti, e talora con successo, ai sovrani perché introducano nei loro Stati elementi di diritti, di tolleranza, di libertà, di innovazione negli apparati e nella vita pubblica e sociale, nuovi statuti insomma, embrioni dell'aspirazione alle moderne "carte costituzionali" basate su diritti e doveri universali e uguali per tutti. E in questo, per la prima volta, sono coinvolti contemporaneamente tutti i protagonisti delle nazioni europee e molti loro sovrani, anche i più geograficamente lontani dal baricentro mediterraneo o atlantico (Svezia, Russia, Prussia, Austria ecc.). Il riformismo settecentesco è davvero "universale" in Occidente (e con simili caratteri è una universalità senza precedenti) e contestualmente si distingue per avanzare radicali proposte anche per la vita privata, per il superamento di pregiudizi e superstizioni, per l'emancipazione dei costumi (è la stagione del pensiero e della letteratura *libertini* e della filosofia del Sensismo) e l'affermarsi di diritti elementari delle persone, compresi finalmente anche donne e bambini. E tra i figli "estremi" di quella stagione libertina e libertaria non a caso va annoverato il celebre Marchese De Sade con le sue opere letterarie e di costume innovatrici e altamente trasgressive, prigioniero alla Bastiglia sostanzialmente per "immoralità" fino alla Rivoluzione di cui sarà, in chiave materialistica, un tenace sostenitore.

3. "Il sogno dell'Illuminismo" è tutto questo e molto altro ancora: senza un continuo apprendistato sulla parola, senza raffinate educazioni letterarie nessuna di queste idee grandiose avrebbe potuto avere corso ed efficacia; "parole e cose" mai coincisero così tanto come nel Settecento e furono una svolta epocale per la modernità nel suo farsi fino ad oggi. Non si dimentichi, peraltro, che in pieno Settecento e in piena correlazione con l'Illuminismo si sviluppa l'idea moderna di "sublime" a partire dal trattato di Edmund Burke fino alla teoria di Kant: in mezzo secolo, dal 1757 al 1790, emerge la piena consapevolezza delle valenze emozionali che segnano le capacità cognitive ed estetiche dell'uomo e ben oltre i paletti del razionalismo classico. L'esperienza del sublime è l'esperienza del terrore, della vertigine, dello

spettacolo grandioso tanto dei fenomeni naturali quanto degli abissi delle nostre emozioni; il "sublime" si correla al "bello" e per certi versi lo supera, ed è momento decisivo del nostro conoscerci come capaci di assoluto, con un ruolo determinante dell'arte in quanto espressione del sublime in letteratura come in pittura. Ciò che di solito, in trite e ritrite manualistiche, viene associato al Romanticismo ha in realtà radici in quella complessa fucina che fu il pensiero illuminista e su cui ci siamo soffermati prima, senza stancarci di ribadirlo ora. Non è casuale che è nel Settecento e non nel Romanticismo che inizia la grande fortuna e "rinascita" di Shakespeare, strettamente connessa alle emozioni e alle passioni del "sublime". Certi giudizi talora icastici di Voltaire (peraltro ammiratore a suo modo di Shakespeare) ad esempio sull'*Amleto* o di altri illuministi per aspetti specifici di alcune sue opere non devono far velo alla fortuna teatrale europea ampia che dovunque riscossero le rappresentazioni del grande inglese. È poi noto come Rousseau si fosse con entusiasmo ispirato alle opere dell'antesignano dei romanzieri inglesi moderni del primo Settecento, Daniel Defoe, e in particolare al suo fortunatissimo *Robinson Crusoe*, che non può non essere associato a una prima vera e propria invenzione letteraria del cosiddetto "stato di natura".

Non è poi qui né il luogo né la sede per affrontare altri *linguaggi* diversi da quello letterario che resta al centro della nostra attenzione: ma l'ambito musicale o quello delle arti visive, a cominciare dalla pittura, con lo sviluppo straordinario di queste arti, pienamente calate nel clima complessivo sin qui delineato (dove per inciso l'apprendistato "italiano" o in Italia fu per musicisti e artisti essenziale), non ci porterebbe certo fuori dal nostro ragionamento; e basterebbe a sintetizzarlo il nome grandissimo di Mozart con opere come il *Don Giovanni* o *Il flauto magico* o tanti dei suoi concerti e delle sue sinfonie (e la stessa "normazione audace" in Inghilterra di Handel o di Haydn, con il suo fortunato soggiorno inglese, vi si inserirebbe in pieno). Tutto peraltro preceduto nella prima metà del Settecento da quell'imperscrutabile titano della "riforma" musicale che fu Bach con il suo cristianissimo approccio alla gioiosità operosa e laica dell'uomo.

L'Illuminismo non fu perciò quella "caricatura" riduttiva che se ne fece in epoche successive ma fu il crogiuolo fondativo della modernità nelle sue "luci" e nelle sue "ombre", appunto ragione e passioni, sperimentazioni e arte, scienza e vertigine, cielo luminoso e abisso sublime, esercizio del dubbio e della critica. Forse qualche periodizzazione ammuffita va oggi, nel nostro tormentato inizio di terzo millennio, rivista per capire innanzitutto meglio il nostro spesso inesplicabile presente. Il nesso della stagione illuminista col

Romanticismo (meccanicamente e schematicamente contrapposto all'Illuminismo) e poi via via fino ai nostri tempi va di conseguenza completamente rivisitato (ci torneremo): forse così potremo finalmente confrontarci, ad esempio, a fondo e criticamente con la categoria, tanto fuorviante quanto ambigua e sempre più obsoleta, di "postmoderno".

Possiamo allora con qualche cognizione di causa tornare al nostro assillo iniziale, alla "grande contraddizione": il pensiero illuminista non poté ovviamente disvelare i fini ultimi del cosmo e dell'uomo. La finitudine della parola e del pensiero non furono superati: ma si posero in essere per la prima volta in modo ampio e sistematico i campi di tensione entro cui quella parola pensante poteva fare "luce" con sue proprie leggi (di qui tanta ansiosa riflessione ovunque per lo *stile*) e divenire fonte di conoscenze non arbitrarie e di azioni conseguenti per cambiare le regole e i rapporti fra gli uomini nonché indicare i percorsi dei saperi ineludibili. Non è un caso che Kant sia figlio di quella straordinaria stagione e che abbia saputo definire in modo insuperato la natura dell'Illuminismo. Saperi umanistici e saperi scientifici furono con naturalezza interpretati come fra loro alleati e fu questa la forza vera in campo: il perimetro della parola letteraria con tutta la sua tradizione classica divenne immenso. Da questo Illuminismo occorre partire per parlare anche di noi italiani di ieri e di oggi: il "fascicolo Italia" che secoli prima Petrarca e Machiavelli avevano aperto con acume politico e inesausta tensione letteraria è di nuovo a disposizione, nel Settecento, di chi vuole intervenirvi con *ragione e passione*.

2

Riformatori, scrittori, italiani

1. Ci potrà parere strano che in questo tormentato paese Italia, da sempre alle prese con riforme mancate, massimalismi demagogici, interessi retrivi fino al dispotismo, ragnatele corruttive e malavitose, abbia potuto aver spazio lungo gran parte del Settecento un imponente e originale pensiero riformatore del tutto all'altezza e in dialogo con i maggiori esponenti e pensatori europei e americani. Il pensiero riformatore dell'Illuminismo ha in Italia un perno decisivo e come tale fu percepito a lungo in tutto il mondo. Peccato che proprio l'Italia nel corso del tempo abbia tradito queste radici e di fatto "dimenticato" una fase storica che avrebbe potuto essere un faro per il nostro paese. Basti pensare che i principali protagonisti di quella irripetibile stagione, nomi come Genovesi, Pietro Verri, Beccaria, sono di fatto espunti dai programmi di insegnamento e che un classico grandissimo, *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria (di caratura pari al *Principe* di Machiavelli), caratterizzato come il *Principe* da un successo planetario e duraturo, grande classico della stessa letteratura, non viene letto né proposto se non episodicamente in Italia agli studenti né liceali né universitari. Una "rimozione" inaudita! Non a caso questa nazione è stata incapace da sempre di avviare un vero, grande progetto riformatore ed è sempre stata oscillante tra massimalismi demagogici impotenti e "urlanti" e tentazioni sovversive di marca fascista che hanno lasciato libero campo all'arte del compromesso esasperato e tatticistico, al governo del "giorno per giorno", alla corruzione come forma stessa dell'organizzazione del consenso a tutti i livelli: ogni tentativo di porre mano a riforme profonde viene perciò di solito attaccato, in nome di innumerevoli interessi di parte e corporativi, da tanti per la comoda difesa egoistica dell'esistente; naturale che in questo contesto si dimentichino i grandi padri fondatori di quel pensiero illuministico genuinamente riformatore.

Questi grandi protagonisti furono tutti caratterizzati da una ricca cultura letteraria e umanistica e ben rappresentano quell'Illuminismo intriso

di idee e forza di parola su cui tanto abbiamo prima insistito. Fra l'altro, come da secoli era tipico della cultura italiana e non solo, molti di essi presero gli ordini religiosi, ebbero una formazione religiosa che privilegiava ovviamente lettere, filosofia e teologia (cattedra ancora nel Settecento molto ambita e ben retribuita), erano religiosi del clero ordinario o aderenti a vari ordini, gesuiti compresi (il *mix* di "chierici e laici" che caratterizza la storia italiana come ben sintetizzò Carlo Dionisotti) ma spesso vi affiancavano altre attività "secolari" e talora con cariche non secondarie (professori, bibliotecari, dignitari e funzionari, avvocati ecc.), da Muratori a Genovesi a Parini e tanti altri. Per molti, che provenivano da famiglie non agiate, questo fu del resto l'unico modo per avviarsi agli studi. Ciò non toglie che molti di loro non ebbero timori a schierarsi per posizioni nettamente riformatrici e laiche battendosi spesso contestualmente per un rinnovamento della Chiesa e dei suoi ordinamenti. Sul panorama così ricco e complesso del nostro Illuminismo occorre bene intendersi perché da tanto in Italia, a partire almeno dal secondo Novecento, la critica letteraria e gli stessi scrittori, poeti e artisti non si sono più di fatto occupati di quei riformatori-scrittori, lasciando il campo unicamente a storici e filosofi con gravissimo danno per la piena comprensione di quegli autori e delle loro opere. Basti pensare che, tranne lodevoli eccezioni, il Settecento riformatore italiano è stato "appaltato" a discipline altre dalla letteratura con risultati molto pericolosi: i commenti ad esempio, spesso ricchissimi, che storici soprattutto ma anche filosofi e politologi hanno dato di quei testi risultano per lo più gravemente carenti sul piano decisivo della *parola* e delle fonti classiche e umanistiche di cui argomentavamo nell'altro capitolo (fanno eccezione gli studi originali di un compianto storico del Settecento, Eluggero Pii). La conseguenza è una riduzione di fatto a una dimensione prevalentemente ideologico-politologica o storico-erudita, anche elevata, di una stagione però incomprensibile senza che se ne metta in luce contestualmente l'esplosiva miscela letteraria e stilistica che l'ha determinata. Tutto questo ha una data d'inizio molto precisa legata al nome di un grande storico del Settecento, Franco Venturi, nella *Prefazione* alla sua imponente sintesi in cinque volumi e sette tomi (che cominciò a uscire per Einaudi nel 1969), *Settecento riformatore*. Leggiamo, da quella *Prefazione*, una frase emblematica del grande storico: «Valga in ogni caso la mia sincera confessione. Ho volto le spalle, fin dai primi passi, ad ogni sentiero che rischiasse di condurmi in Parnaso. Ho studiato unicamente e soltanto le rivolte e le riforme, le conquiste e i confini, i mercati e le strade, le monete e le leggi, le idee politiche e quelle economiche, i catasti e gli appalti, cose tutte ben diver-

se dai prodotti della seconda Arcadia»[1]. In buona parte della *Prefazione* e poi nell'insieme dell'opera Venturi vuole esplicitamente contrapporsi a una stagione di studi che non aveva mai esplorato a fondo i dati storici e i fatti concreti della storia settecentesca (figuriamoci se l'epoca fascista poteva favorire tali studi pericolosi sui riformatori democratici...), magari privilegiando l'età dei Goldoni, degli Alfieri, dei Metastasio, dei Parini e secondo una estenuata e pura cifra letteraria (che peraltro da sola stava stretta comunque a questi autori, simbolo efficacissimo di scritture ad alto tasso letterario ma fortemente intrise delle idee innovatrici del tempo). L'intento di Venturi era legittimo e anzi encomiabile: la sua *summa* è ancora oggi strumento decisivo infatti per approfondire molti aspetti del Settecento non solo italiano. Ma si sa come vanno le cose: l'autorevolezza *tranchant* dello studioso unita alle esasperazioni storiografiche che seguirono a quella celebre *Prefazione* nei suoi continuatori e allievi divenne una barriera insormontabile per i letterati che finirono col ritrarsene. I Riformatori vennero sottratti a ogni interpretazione che li inquadrasse anche nell'ottica letteraria e divennero appannaggio quasi esclusivo di storici e filosofi nel silenzio intimidito di gran parte degli studiosi di letteratura di quella generazione (con pochissime, straordinarie eccezioni come quelle di Walter Binni, di Natalino Sapegno e di Ezio Raimondi innanzitutto e in parte di Sergio Romagnoli, di Fiorenzo Forti, di Raffaele Spongano, di Martino Capucci, di Arnaldo Di Benedetto, di Giulio Bollati, di Dante Isella). Non è casuale che proprio di recente un valido studioso francese di Beccaria, Philippe Audegean, abbia voluto riprendere il tema di Beccaria e dei riformatori italiani polemizzando garbatamente con l'impostazione di Venturi, di fatto ridimensionandola, e dando ampio rilievo sia alla scrittura di Beccaria sia alla sua opera sullo stile (*Ricerche intorno alla natura dello stile*), decisiva per comprenderne l'insieme della riflessione anche giuridico-filosofica ed economico-monetarista[2]. Così come, fra gli scrittori, resta una luminosa, rara eccezione Italo Calvino (a cui è doveroso apparentare per molteplici aspetti la "scuola siciliana" di Sciascia soprattutto ma anche di Camilleri) che fu sempre attento scrutatore della linea "galileiana" della nostra letteratura e straordinario interprete delle dinamiche autentiche della tradizione illuministica sia sul piano letterario che su quello riformatore. Di quel Settecento seppe cogliere l'intreccio costante tra aspirazioni scientifiche,

1. F. Venturi, *Settecento riformatore*, vol. I: *Da Muratori a Beccaria. 1730-1764*, Einaudi, Torino 1969, p. XIII.

2. Ph. Audegean, *Cesare Beccaria, filosofo europeo*, Carocci, Roma 2014.

rigore metodologico e stilistico (che molto lo influenzò) e forte vocazione "immaginaria": dal *Barone rampante* alle *Lezioni americane* il filo di Calvino si dipana con costanza ricca di esiti narrativi sorprendenti.

Del resto in Italia – dove erano nate già a fine Quattrocento a Bologna grazie a Giovanni Filoteo Achillini e al suo *entourage* umanistico (il "Viridario") – ancora in pieno Settecento le antiche istituzioni delle accademie resistevano e prosperavano (anzi ne sorgevano di nuove e importanti), anche più che in altri paesi europei, adunando in ogni città e spesso con progetti ambiziosi il meglio delle *élites* culturali, sociali, economiche: nei loro statuti e nelle loro adunanze le discussioni erano spesso interdisciplinari e vi giungevano rapidamente le novità d'oltralpe molto più che nelle invecchiate università (che riprenderanno vigore in Italia solo a partire dall'età napoleonica e dopo l'Unità). Bologna ad esempio ne era ricchissima e lì era nata una delle più importanti accademie scientifiche d'Europa, ovvero quella dell'Istituto delle scienze, fondata nel 1715 da Luigi Ferdinando Marsili. L'Accademia dell'Arcadia svolse un ruolo culturale di primo piano in Italia e in Europa e proprio sotto il segno delle lettere e del buon gusto: non si poteva non essere Arcadi in Italia e tanti intellettuali e pensatori lo furono, cominciando spesso di lì a muovere i primi passi nel consorzio culturale (Gravina, Muratori e cento altri). E poi le tante accademie di Roma, Napoli, Milano, Venezia...: come molti studi (Amedeo Quondam) e convegni recenti hanno mostrato, le accademie furono in Italia consorzi di saperi a forte dimensione eclettica, comunità venate di utopismo, centri permanenti di aggiornamento e di dibattito, in rapporto con il crescente diffondersi di giornali, gazzette, libelli a esse intrinseci. Esse furono collegate e intrecciate spesso, specie a partire dal secondo Settecento, con la *massoneria*, diffusa e capillare rete di associati con forti finalità politiche, filantropiche ed emancipatrici a netta caratura laica e "segreta". La segretezza degli associati e dei loro riti iniziatici era dovuta alle finalità politiche volte a propugnare un nuovo ordine di progresso e libertà, di luce della ragione contro le tenebre dell'oscurantismo religioso e dispotico di Chiesa e sovrani (e moltissime opere d'arte del tempo, a partire da quel capolavoro assoluto che è *Il flauto magico* di Mozart, furono ampiamente influenzate dalle utopie massoniche). Le accademie nel Settecento italiano svolsero perciò per lo più (ovviamente anche se non sempre) un ruolo primario nel porre all'attenzione ciò che andava riformato nelle antiquate e dispotiche istituzioni italiane, politiche, culturali, economiche che fossero; non furono in altre parole semplicemente centri di *divertissement* svagati o eruditi, ma luoghi di forte tensione intellettuale e decisivi nel definire

quello che potremmo chiamare, quasi a definizione e cifra di un'epoca, *lo statuto letterario del Settecento riformatore italiano*. Che ben si lega a quella straordinaria stagione che io ebbi modo di definire *enciclopedismo letterario* e che connotò un'ampia porzione del Rinascimento e del Barocco proprio in Italia[3]. Appare perciò esercizio ozioso (eppure per molto tempo ebbe un ruolo non secondario negli studi e in molta manualistica) distinguere in modo "manicheo" in Italia "illuministi" e "antilluministi", reclutando nella seconda schiera soprattutto letterati ribelli alla "moda" riformatrice francese dei Lumi e apparentemente collocati su posizioni politiche retrive o individualistiche (si pensi, che so, a un Baretti o a un Alfieri). La questione è molto più complessa: in Italia in realtà l'Illuminismo smosse comunque tutte le acque stagnanti dell'*ancien régime* e lo schieramento composito che ne era nato maturò, da molteplici posizioni ideologiche, una forte insofferenza per gli equilibri immobili del passato e fece nascere un desiderio di "aria nuova" sia che si partisse da posizioni "alla francese" a forte caratterizzazione illuminista sia che tale desiderio si definisse in un quadro di matrice conservatrice e scettica "alla Guicciardini". Il Settecento impone un passo nuovo all'Italia seppure con preminenza di posizioni moderate, conciliatrici o eclettiche più che di furori rivoluzionari o utopistici (c'era insomma in Italia un desiderio di "riforme" più che di "rivoluzioni", cifra che peraltro è stata a lungo una costante del moderatismo riformatore italiano): per dirla con Hirschman, ripreso da Ezio Raimondi[4], parlando del senso da dare a "riforme" alternativo a quello di "rivoluzione" pareva prioritario, alla Kierkegaard, conservare appunto quello di "passione per il possibile".

2. Il Settecento italiano ci riserva poi un altro paradosso: senza ombra di dubbio la capitale indiscussa della maggior parte del movimento riformatore italiano, con protagonisti che fanno scuola in tutta Europa, è Napoli. Sì, avete letto bene: il Sud italiano, oggi così in difficoltà a stare al passo col resto del paese e vessato da gravi forme di illegalità criminali e corruttive ma anche dipinto secondo troppo comode e denigratorie "narrazioni" fuorvianti rispetto alle sue potenzialità e al suo passato, conobbe con Napoli una grande stagione e un fermento straordinari che ne fecero (come in parte per Milano) uno dei centri europei da affiancare a Londra o Parigi per

3. G. M. Anselmi, *La saggezza della letteratura. Una nuova cronologia per la letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

4. E. Raimondi, *Tra le parole e le cose. Editoriali e articoli per la rivista "IBC"*, BUP, Bologna 2014, p. 14.

importanza nell'Illuminismo laico e riformatore. Si trovasse un manuale o un testo divulgativo (e persino qualche studio specialistico...) che mettesse le nuove generazioni di fronte a questa sbalorditiva, eppure "dimenticata", ovvietà sulla grandezza di Napoli come centro fondativo, insieme a Milano soprattutto, della modernità italiana ed europea! Napoli e il Sud saranno poi "emarginati" e traditi dalla storia successiva, da crisi economiche pesanti, dall'involuzione sanfedista del Regno borbonico, con la sconfitta della Rivoluzione del 1799, e dai limiti stessi dell'unificazione italiana di marca piemontese e si avvieranno verso quella cronica debolezza economica e istituzionale (non certo intellettuale però) che ancora oggi ben conosciamo; ma ciò non deve far velo rispetto alla straordinaria stagione di scritture, di pensiero e di impegno degli illuministi meridionali, vera e propria radice da riconquistare e riacquisire al nostro dibattito etico e politico dell'oggi (obiettivo che da anni perseguono studiosi di vaglia come ad esempio Pasquale Guaragnella e Sebastiano Martelli). Comprendendo ovviamente in questa "riconquista" dovuta anche il ricco patrimonio letterario e riformatore che, specie nella seconda metà del Settecento, circolò in Sicilia e a Palermo con figure emblematiche e complesse come ad esempio quelle di Giovanni Meli (1740-1815), straordinario poeta dialettale e grande intellettuale e letterato al lavoro su più saperi, o del giacobino "martire" e militante Francesco Paolo Di Blasi (1753-1795, giurista e politico di rilievo europeo, originale interprete di un Rousseau ritrascritto in chiave italica e siciliana) che Leonardo Sciascia contribuì a riscoprire nel suo straordinario romanzo storico del 1963 *Il consiglio d'Egitto*.

Benedetto Croce, lungo la prima metà del Novecento, aveva avuto ben presente il tema e aveva, da par suo, fortemente lavorato a dissodare quel passato laico e innovatore di Napoli e del Mezzogiorno come chiave da un lato per comprendere la storia italiana contemporanea e dall'altro per suffragare su basi salde le sue stesse concezioni della storia, il suo originale *storicismo* teso a candidarsi come filosofia (sulle orme di Hegel) per la comprensione della realtà nel suo dispiegarsi dialettico nelle varie epoche. Inoltre quell'ambito di ricerche, accanto a tante altre da lui perseguite stando nella sua casa/studio/biblioteca ubicata nel cuore di "Spaccanapoli" ma in dialogo continuo col mondo intero, gli consentiva di dar vita a una tenace, incrollabile messa in luce delle nostre radici libertarie, laiche e riformatrici nella battaglia dura e costante che lo vide contrapporsi senza timori al fascismo e ai totalitarismi. Croce però volse soprattutto grande parte delle sue ricerche settecentesche a riportare a piena comprensione e luce un grande napoletano della prima generazione settecentesca che

stava per essere "dimenticato", quel Giambattista Vico (1668-1744), cui pure avevano guardato a lungo le generazioni romantiche di tutta Europa. Ne fece un "eroe" quasi solitario e incompreso nelle sue idee originalissime (già De Sanctis ne aveva dato una simile caratterizzazione): la storia come fondamento del sapere, le radici poetiche e poetanti dell'umanità, la "nuova scienza" che doveva conseguirne su uno spartito composito di saperi e con un ruolo decisivo del *discorso letterario* (la nuova *retorica*) e dell'*educazione* (importanti illuministi riformatori come Genovesi furono suoi allievi o a lui legati), la filosofia come intreccio con il diritto e la teologia, la riflessione autobiografica come specchio del mondo attraversato dal protagonista tra mille avversità e misconoscimenti (e di grande rilevanza per questi snodi sono gli studi e le edizioni di Andrea Battistini). Tutti temi che Croce volutamente enfatizzava perché fortemente congrui alla sua filosofia eppure in sostanza *veri* e soprattutto del tutto congrui con quel che qui stiamo tentando di mostrare: la stagione illuministica italiana ed europea si apre con un grandissimo napoletano che va dispiegando in modo originale i nuovi saperi proprio a partire dal loro intreccio con le radici mitopoietiche e letterarie del nostro migliore Umanesimo. Tanti studi successivi (a cominciare da quelli filologici degli allievi stessi di Croce come Fausto Nicolini) hanno in effetti mostrato come l'immagine di un Vico "isolato" e "in disparte" rispetto alla piena stagione dei Lumi sia non corrispondente alla sua biografia intellettuale: Vico fu in dialogo costante con la cultura europea dei suoi tempi e anzi il suo desiderio (solo in parte realizzato) fu proprio quello di declinare secondo percorsi originali i nuovi saperi con le peculiarità umanistiche e storiografiche precipue della tradizione classica e rinascimentale italiana (e non dimentichiamo che a lungo egli ricoprì a Napoli la cattedra di "eloquenza e retorica", ovvero di letteratura, diremmo oggi, o *Humanities*). Una operazione di questa portata, che peraltro abbiamo visto come decisiva di tutto l'Illuminismo europeo, non venne compresa a fondo nel Novecento fino a Croce perché appunto dell'Illuminismo si tendeva a dare quella mistificante e schematica rappresentazione "a senso unico" e separata dalla parola letteraria di cui abbiamo a lungo discorso: Vico appariva "isolato" o peggio ancora quasi "romantico" mentre fu un precursore originale e "non cartesiano" delle complesse stratificazioni e degli "estremi" in cui l'Illuminismo nel suo insieme (molto prima della stagione romantica) radicava la sua vera identità che ancora oggi fatichiamo a comprendere a fondo. Il Settecento si apre perciò in Europa con un protagonista assoluto, italiano, napoletano: con Vico non siamo in qualche caseggiato angusto (in cui peraltro realmente,

tra tante traversie e povertà personali, egli spesso dovette vivere) ma direttamente nel cuore della nuova epoca.

I movimenti culturali che presero il via a Napoli ebbero per un breve periodo anche l'appoggio della dinastia borbonica al suo insediamento (1734) in Napoli nel Settecento con Carlo di Borbone e il suo primo ministro Bernardo Tanucci che suscitarono molte aspettative: alcuni dei maggiori pensatori collaborarono col regno nella speranza di rafforzare interventi riformatori. Il fatto che il tentativo abbia avuto conseguenze poco incisive (le scelte cautamente riformatrici del pur brillante Tanucci mostrarono tutti i loro limiti con la drammatica crisi economica del 1764) non toglie nulla all'intuizione di molti intellettuali napoletani intorno alla necessità di concrete riforme istituzionali, sociali, economiche.

In questa temperie appare eclatante la figura di un altro protagonista assoluto dell'Illuminismo meridionale, contemporaneo di Vico e straordinario storico, polemista, giurista che pagò col duro carcere e di fatto con la vita per le sue idee, ovvero Pietro Giannone (1676-1748), nato ad Ischitella di Foggia, ma che compì tutta la sua formazione a Napoli venendo anche in contatto con cenacoli legati a Vico. È un'altra "bordata" di impressionante potenza che ci viene dalla Napoli settecentesca (nel caso di Giannone – e in proporzione alla sua rilevanza – gli studi, a differenza che per Vico, latitano da anni pericolosamente e quindi a paradosso aggiungiamo paradosso!): anche la sua biografia appare totalmente "italiana" ed "europea". Un po' per sfuggire alle volontà persecutorie della Chiesa, un po' perché apprezzato in varie realtà, lo troviamo residente in molte città italiane, lo troviamo a Vienna, protetto dalla corte, e nella calvinista Ginevra. Alla fine la Chiesa vedrà compiacenti i bigotti Savoia, e Giannone, imprigionato, passerà lunghi e duri anni di detenzione fino alla morte nel Regno sabaudo tra Ceva e Torino. Ma perché così tanto accanimento verso di lui, vero "rivoluzionario" *ante litteram*? Proprio per aver posto all'attenzione in Italia e non solo, con le sue opere e la sua esistenza, ciò che tanti illuministi, dopo di lui, in Francia, in Inghilterra e in gran parte d'Europa oseranno sostenere. Ovvero l'assoluta "laicità" dell'interpretazione della storia con piena consapevolezza dei gravi delitti di cui regni e Chiesa si erano macchiati ovunque e in particolare nel Mezzogiorno d'Italia (*Dell'istoria civile del regno di Napoli*) e l'assoluta laicità con cui si doveva lavorare agli Stati futuri pensando a uno Stato "laico" con una legittima e totale preminenza sulla Chiesa e i suoi poteri (*Il Triregno*, opera piena di fervore utopico e di concrete, dure analisi della società del tempo e non solo italiana). Il tema non era certo nuovo nella tradizione letteraria italiana e lo avevano posto con vigore già

Dante in tutta la sua opera (ne pagò anche lui le conseguenze, guai a toccare l'istituzione ecclesiastica in Italia...) e poi Machiavelli, Guicciardini, Giordano Bruno e tanti altri. La miscela esplosiva in Giannone deriva dal fatto che le abili competenze giuridiche, il rigoroso apparato di ricostruzioni documentarie e la forte drammaticità della narrazione storiografica, la brillante *parola letteraria* (e siamo sempre lì...) si coniugano con i fervori nuovi di concrete esigenze di cambiamento in un contesto che vede cominciare a traballare i vecchi ordini costituiti, Stato ecclesiastico *in primis*. Giannone era troppo pericoloso e andava zittito. Qualche decennio dopo non sarebbe stato possibile in questi termini. Giannone pagò col carcere e la vita l'essere stato un grande anticipatore e un coraggioso pensatore non prono ai dettati convenzionali. Un eroe laico che gli illuministi ricordarono sempre con commozione così come i protagonisti del nostro Risorgimento: un altro grande "padre della patria", un altro straordinario *scrittore* da annettere al nostro percorso teso a rovesciare gerarchie inadeguate ma egemoni purtroppo nel nostro senso comune di "riformatori mancati" quali siamo.

Ma è con la generazione contigua o immediatamente successiva ai Vico e ai Giannone che ci troviamo di fronte a protagonisti assoluti del riformismo illuminista napoletano sempre più "europeo", la generazione di Bartolomeo Intieri (1648-1757), di Ferdinando Galiani (1728-1787), di Antonio Genovesi (1713-1769) innanzitutto. Il primo, di origini fiorentine ma poi stabile a Napoli, città cui del resto guardavano da tempo con interesse molti ingegni e imprenditori italiani e stranieri, fu soprattutto una specie di geniale *sponsor* degli altri. Grazie a uno status sociale benestante, ai giusti rapporti politici e a una notevole apertura mentale con decisi interessi per le riforme economiche, favorì con forza i migliori intelletti del tempo e costituì in Napoli la prima cattedra europea di "economia e commercio" inducendo ad attribuirla al geniale Genovesi.

Di Galiani (che conosce l'opera di Vico ed è allievo di Genovesi) e Genovesi studi e studiosi non sono certo mancati e da molto tempo. Quel che è mancato, come sempre, è stata la capacità di valorizzarne l'insieme dello spirito riformatore e delle straordinarie capacità di competenze letterarie, filosofiche e umanistiche connesse a un disinvolto uso di più lingue in varie opere come nelle corrispondenze private (dal napoletano colto all'italiano al latino al francese all'inglese, specie Galiani): la facilità con cui nel Settecento i nostri grandi scrittori/riformatori/illuministi sanno padroneggiare più codici linguistici senza difficoltà testimonia per il nostro paese forse l'ultima stagione di un'apertura europea, di una capacità di dialogo con Parigi, Londra, Olanda, Portogallo, America di portata incalcolabile per

il passaggio dell'Italia verso la modernità. Eppure se leggiamo la benemerita edizione Ricciardi (1975) delle *Opere* del Galiani, affidata alle cure di due storici di prima grandezza seppure di generazioni diverse, Furio Diaz e Luciano Guerci, ci troviamo di fronte, accanto a una ricchezza sbalorditiva di dati e annotazioni puntuali e di prima mano, a disarmanti rigidità metodiche non esenti da incomprensioni critiche sul nesso *parole* e *cose* cui pure da tempo pensatori quali Starobinski, Foucault o gli stessi storici delle *Annales* stavano lavorando. Si pensi che in più punti della sua *Introduzione* Furio Diaz "rimprovera" Galiani di aver quasi per indole a tratti pigra e superficiale trascurato di continuare a lavorare su opere "solo" economiche e riformatrici, lasciandosi prendere, specie al ritorno dal lungo e fortunato soggiorno parigino, dalla passione per le conversazioni, dall'amore per l'arte e la letteratura, dalla dialogicità fra i saperi, e arriva a teorizzare di "due Galiani", ovviamente ritenendo il secondo quasi inutile e come separato dal vero illustre Galiani, il primo. Tale interpretazione critica contribuì non poco a rendere poi praticamente incomprensibile oggi (e di fatto sconosciuta alle nuove generazioni e non solo) la figura, centrale in Europa e nella storia del riformismo economico, del Galiani. Il grande eclettismo tipico di tanta parte degli illuministi napoletani e italiani non è per nulla un assemblaggio disordinato di idee le più disparate ma è l'opposto: una filosofia di altissimo livello tesa a "conciliare" senza radicalismi distruttivi il meglio del pensiero contemporaneo e a mettere in campo, in fertile intreccio, più saperi e discipline, secondo una mai sopita tradizione classica che a partire almeno da Cicerone era transitata come filosofia centrale nel nostro Umanesimo e Rinascimento. È la filosofia della conciliazione degli opposti, della dialogicità, della "concordia" come chiave di comprensione del mondo che troviamo, a titolo esemplificativo, ma l'elenco sarebbe infinito, in Petrarca, Salutati, Bruni, Cusano, Valla, Leon Battista Alberti, Galeotto Marzio, Pico, Codro, Beroaldo, Ariosto, Bocchi e via fino a Tasso e Montaigne e oltre... ma anche in tanti artisti (la memorabile "scuola di Atene" di Raffaello).

Cerchiamo allora di tradurre in parole semplici ma efficaci il nucleo della figura e dell'opera del grande napoletano: intanto diciamo che ebbe tra i suoi interlocutori primari e suoi convinti sostenitori gran parte dei cenacoli illuministi di Parigi e soprattutto Diderot, suo vero e proprio amico e sodale. Fu influenzato, come tanti, da Locke e per nulla da Rousseau: come molti italiani, educati allo scetticismo di matrice machiavelliana (non sarà un caso se gli amici italiani e francesi lo appellino "Machiavellino"), non crede in uno stato di natura originariamente buono ma, come Vico, pensa invece che progressivamente da quello stato bisogna affrancarsi e che, in

questo percorso, commercio, ricchezza e moneta siano positivi e decisivi per il consorzio umano. Il bello è che Diderot, in molte sue lettere private ad amici e confidenti francesi, spesso parla con entusiasmo di Galiani proprio per le sue originalissime e provocatorie opere economiche e per la sua straordinaria capacità di affabulatore, scrittore e intrattenitore come tutto un unico "insieme" (Diderot sarebbe rimasto basito a sentir parlare dei... "due Galiani") e le stesse considerazioni, cosa per nulla scontata, le troviamo in quel grande spirito mordace che fu Voltaire quando si riferisce a Galiani (vede in lui un misto di Platone e Molière... o come dirà Marmontel un arlecchino con la testa di Machiavelli). E potremmo aggiungere tanti altri suoi ammiratori dovunque in Europa, almeno fra coloro che seppero apprezzare le sue innovative tesi economiche sulla moneta e sui commerci. Ma ci sembra che i nomi di Diderot e Voltaire possano da soli servire da esempio.

La sfida lanciata da Galiani, in realtà molto meno "moderata" di quanto gli storici (spesso quelli di antica ortodossia marxista e comunista tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento) ci abbiano spiegato, è contro una impostazione, di gran moda e che appariva inattaccabile, volta a sostenere un liberismo senza limiti e senza, si userebbe dire oggi, "lacci e lacciuoli" di Stati con le loro leggi ingarbugliate, limitative di commerci e scambi monetari (è la teoria "fisiocratica"). Abbiamo potuto vedere, parlando di Smith, come ci fosse nei pensatori migliori del liberismo un sincero anelito antidispotico che nei loro intenti avrebbe dovuto tradursi, per favorire "la ricchezza delle nazioni", in un mercato non regolato e apportatore "per natura" (teoria peraltro ancora oggi tra le principali ideologie di certo capitalismo) di riequilibri e distribuzione di ricchezze (una sorta di metafisica o mitologia che dir si voglia o ideologia del capitalismo "buono"). Galiani con prudenza ma con fermezza, con straordinaria e decisiva vivacità di stile e servendosi di più generi letterari, scrive opere volte a "correggere" l'estremismo liberista nella piena consapevolezza (ben conosceva anche la nascente realtà industriale inglese e metropolitana) di differenze radicali tra economie a prevalenza agricola (ancora dominanti in Europa e soprattutto in Italia) e le nascenti economie industriali o a forte presenza commerciale e bancaria. E perciò ecco comporre in italiano il trattato che lo rende celebre e gli schiude le porte di Parigi, ovvero quel *Della moneta* che è un capolavoro incentrato sulla storia e l'articolazione della moneta ma soprattutto di fatto sulla moneta come "merce" e su quella che chiameremmo oggi la necessità di una sorta di "inflazione controllata" (e quindi normata da apposite autorità monetarie) proprio per non strozzare, nei momenti di

crisi, e impoverire oltre misura le popolazioni rurali, mantenendo soglie minime di redditi garantiti da una circolazione adeguata di moneta (il fine ultimo resta sempre per lui come per tutti gli illuministi la *felicità* nell'oggi terreno): già soltanto questi pochi, semplici accenni ci fanno apprezzare la straordinaria intuizione di Galiani che è alla radice lontana – fatte le dovute distinzioni ovviamente – di uno dei perni, ad esempio, dell'azione delle banche centrali o dei fondi monetari internazionali, persino in tempi recentissimi (il *quantitative easing*).

La frequentazione, dopo la formazione napoletana, di Parigi e di Diderot approda, dopo lunga gestazione e dopo il suo ritorno a Napoli, in un'altra opera capitale del riformismo economico europeo ovvero un brillante quanto efficacissimo dialogo in francese, *Dialogues sur le commerce des bleds*, che prendeva di petto le dottrine liberiste e fisiocratiche nel campo commerciale dei "grani" ovvero dell'elemento nutritivo fondamentale per tutti i popoli, e proponeva mirati e forti correttivi istituzionali al fine di moderare gli estremi rischiosissimi di un liberismo sfrenato applicato a un bene di assoluta prima necessità. La reazione dei fisiocrati ortodossi fu violenta ma Galiani vinse di fatto la sua battaglia: non solo i principali illuministi in tutta Europa si schierarono, dopo una fase di "smarrimento", con le sue tesi (a cominciare da Diderot e Voltaire) ma nelle politiche degli Stati, variamente mediate, entrarono alcuni dei fondamenti delle teorie di Galiani.

Il "salottiero" Galiani, il "letterato" Galiani, magari un po' pigro e amabile conversatore, metteva in campo (e qui per forza di cose abbiamo dovuto procedere "alla grossa") una formidabile e modernissima serie di teorie economiche riformatrici. Ma proprio la sua formazione umanistica, la frequentazione con le accademie e con le loro discussioni "eclettiche", libere e "italiane", il suo piacere per la letteratura e il teatro (la ricercata "teatralità" delle sue implacabili e sarcastiche polemiche), la ferma convinzione di origine rinascimentale del dialogo e della "conversazione" in più lingue gli consentirono un'apertura metodica non schematica e volta a soluzioni innovative nel nome della mediazione autenticamente riformatrice e nel rifiuto di ogni dogmatismo dottrinario anche in campo economico. Non "due" Galiani ma "uno solo" ha segnato la storia del pensiero economico europeo, e sempre a partire da quella straordinaria fucina settecentesca in dialogo col mondo che fu Napoli.

Di fronte al fervore di studi e cenacoli culturali che caratterizzano la Napoli settecentesca dobbiamo però registrare in particolare nella seconda metà del secolo un forte degrado economico del regno, una crisi profonda, carestia con malattie, un forte impoverimento generale, crescita di grandi

diseguaglianze sociali che porteranno molti contadini ad abbandonare i campi per tentare di sopravvivere a Napoli e in poche altre città: il terribile 1764 apre un periodo che potremmo far concludere con la Rivoluzione giacobina del 1799 e la sua sconfitta. In poco meno di mezzo secolo assistiamo sia all'inizio di un degrado profondo del Regno meridionale sia alla sconfitta di vari tentativi di cambiamento prima riformatori, poi sempre più radicali che culmineranno con il 1799. Le forze più retrive della potente aristocrazia e dell'onnipresente clero (abbarbicate ai loro privilegi di potere e a immense ricchezze) organizzano le plebi rurali a difesa della "Santa Fede" (i "sanfedisti") contro i presunti pericolosi rivoluzionari giacobini "atei" e "laici" (in realtà i figli della migliore stagione riformatrice illuministica) e contribuiscono in modo determinante alla sconfitta della rivoluzione e del cambiamento; benché qualche protagonista del 1799 riemerga poi, a testimonianza di una vitalità non doma del riformismo meridionale, nel periodo napoleonico caratterizzato dalle radicali riforme messe in campo nella breve stagione di Gioacchino Murat come re di Napoli (1808-15). Si pensi alla straordinaria parabola di Vincenzo Cuoco (1770-1823), intellettuale poliedrico e radicale, storico d'eccezione della rivoluzione del '99, collaboratore di primo piano di Murat e autore di un originale romanzo epistolare/utopico, *Platone in Italia*. Solo a metà Ottocento però, con le insurrezioni a favore di Garibaldi e con il crollo del regime borbonico fino alla sua annessione al Regno d'Italia, ritroveremo profondi e ampi moti e nuove speranze: ma i danni della decadenza borbonica apparvero, quasi da subito, irreversibili né l'avvento dell'Unità d'Italia sotto i Savoia riuscì più a invertire davvero la rotta.

Di tutto ciò, prima, durante e dopo, ben presero coscienza i grandi illuministi riformatori che, tra le altre cose, proprio da quelle vicende di metà secolo trassero vigore e spunti per sviluppare una formidabile stagione di pensiero e di scritti di altissimo livello e di assoluta originalità nel panorama europeo, specie in ambito economico e giuridico, con attenzione tutt'altro che convenzionale al tema drammatico dell'"ineguaglianza" (tema decisivo nell'Illuminismo francese ad esempio fino al culmine della rivoluzione del 1789).

Soprattutto a Napoli si sviluppa la scienza economica, la riflessione sulla natura del commercio, dell'agricoltura e del ruolo dello Stato nell'economia e, come già abbiamo detto, nasce a Napoli la prima cattedra di economia e commercio in un ateneo europeo (1754), cattedra che viene affidata a uno dei maggiori pensatori napoletani, di umili origini, Antonio Genovesi, il maestro di Galiani (anche questo è un segno dei tempi: non pochi, come

Vico e altri, "si faranno da soli", senza provenire da ceti abbienti). Anch'egli si forma in un contesto di ampie competenze e letture umanistiche, teologiche, filosofiche e letterarie (come mostrarono gli studi di Paola Zambelli culminati in *La formazione filosofica di Antonio Genovesi*, Morano, Napoli 1972) con conoscenza ampia e diretta dei classici antichi e dei grandi umanisti come Leon Battista Alberti (il cui ruolo all'interno del fondamentale interesse degli illuministi italiani per l'economia andrebbe tutto studiato), di Erasmo, di Machiavelli e di Guicciardini. Nei suoi straordinari *Dialoghi* egli mostra piena conoscenza di un genere tanto caro alla nostra tradizione classica (specie Luciano, già modello, guarda caso, per l'Alberti), un uso pertinente di molte fonti rinascimentali e una perfetta consapevolezza dell'imprescindibilità del nesso tra umanesimo ed economia.

Genovesi scrive forse il più grande testo europeo di economia del suo tempo ovvero quelle *Lezioni di Commercio o sia d'Economia civile* del 1765: le *Lezioni* sono il frutto di una vasta competenza economica maturata con continue letture e precoci conoscenze dei grandi contemporanei illuministi europei, specie francesi, inglesi, spagnoli, coniugata con il suo lungo apprendistato letterario e filosofico, mai dismesso. La crisi del 1764 non coglie impreparato quindi Genovesi che vi risponde con questo capolavoro segnato da quel riformismo spregiudicato, di natura per molti versi simile a quello di Galiani, che così bene rappresenta la cifra del nostro migliore Illuminismo e che ben avrebbe concretamente potuto essere di notevole aiuto nel governo dell'economia del regno se solo il ceto dirigente borbonico fosse stato in grado di attuarne le migliori prospettive.

È bene notare questa cifra che a noi pare oggi così poco "italiana" e "meridionale" e diremmo piuttosto "anglosassone": ovvero uno sperimentalismo non astratto ma volto a cambiare davvero ciò che fatalisticamente pareva immodificabile (dalle leggi ingiuste alle sprezzanti barriere sociali alla corruzione), attento alla concretezza drammatica della realtà con le sue diseguaglianze, nutrito di ideali libertari e di riflessioni storiche documentate e con attenzione agli ordinamenti dell'antica Roma repubblicana ma senza indulgere in radicalismi o passatismi impraticabili (e ancora torna l'ombra di Machiavelli...) o in paralizzanti nostalgie passive, insomma un vero, modernissimo riformismo. A cui, come Galiani, Genovesi approda con un originale percorso di molteplici apprendistati letterari e di scritti costantemente tesi (secondo la lezione rinascimentale migliore) al dialogo interdisciplinare, dall'autobiografia (*Vita di Antonio Genovese*) al *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze*, agli scritti di logica fino alle *Lettere accademiche su la questione se sieno più felici gl'ignoranti che gli scienziati*,

oltre ai testi fondamentali che prima citavamo, che tengono bene in conto le realtà europee, e ai tanti scritti sul commercio che rivolgono particolare attenzione al paese allora più all'avanguardia nel settore ovvero la Gran Bretagna, di cui Genovesi, come tutti gli altri intellettuali napoletani, fu accortissimo e originalissimo osservatore. Se la Gran Bretagna fu patria del moderno commercio e del primo nascente capitalismo, non può sfuggire l'assoluta capacità di dialogare, oggi diremmo "in tempo reale", di questi grandi napoletani col mondo. E il mondo dialogava con loro, se è vero che le opere di Genovesi e di Galiani (come di un Filangieri, di un Galanti o di un Pagano) erano ampiamente discusse, tradotte, rielaborate in tutta Europa e ad essi si guardava, anche da parte dei più famosi intellettuali e pensatori, come a referenti essenziali. La "Repubblica delle lettere" e delle riforme come delle rivoluzioni che noi siamo soliti identificare soprattutto con la Francia è in realtà un fenomeno fino in fondo europeo in cui Napoli e Milano hanno un ruolo di assoluto primato che si auspica si possa oggi rivendicare (per ridefinire la nostra identità italiana ribaltandone connotati ormai inutilizzabili e obsoleti).

La ricchezza dell'insegnamento di Genovesi si esprime nella grande stagione illuministica meridionale del secondo Settecento europeo specie in pensatori a netta ispirazione radicale ed egualitaria (non pochi sono di origine umile e "provinciale" e approdano sulla scia degli studi a Napoli secondo dinamiche nuove di mobilità sociale tipiche del Settecento europeo e della modernità) attenti al problema della libertà e delle ingiustizie sociali come delle legislazioni indispensabili ad attuarne il superamento, e non casualmente spesso vicini o aderenti alla massoneria. *La scienza della legislazione* del giovanissimo Gaetano Filangieri (1753-1788) è un modello per tutti i grandi pensatori europei e anche per Benjamin Franklin (che intrattenne rapporti di ammirazione con lui come con molti illuministi italiani) così come le opere di Francesco Mario Pagano (1748-1799) che sarà condannato a morte per aver preso parte attiva alla rivoluzione del 1799: due pensatori legati alla grande scuola riformatrice avviata da Genovesi e fra i più importanti della nostra storia culturale e politica. Nei loro testi, come in quelli di tanti altri pensatori italiani ed europei, e in feconda sintesi con le nuove metodologie storiche e con le consolidate pratiche letterarie, già ben messe in campo da Vico, agisce una forte volontà di capire il "senso" del percorso storico che aveva portato a un presente così dolente e difficile, ricerca di "senso" indispensabile alla proposta politica e ideologica da avanzare. Non è un caso che i trattati dei maggiori illuministi napoletani vestano spesso i panni di costanti e ansiose ricerche storiografiche che di-

vengono al tempo stesso straordinarie pagine di narrativa, di magistrale arte di disposizione di blocchi narrativi, appunto, intrecciati a impareggiabili descrizioni realistiche delle condizioni sociali quotidiane (delle plebi e della vita contadina) cui opporre la vivace prospettiva riformatrice e utopistica del "mondo nuovo" (ricordiamo che la maggior parte di questi napoletani morì prima della Rivoluzione francese, seppure ne percepì, come dire, le "premonizioni"). È in campo in definitiva quella straordinaria attenzione al disciplinamento letterario e storiografico che porta un riformatore moderato ma di grande acume pratico come Giuseppe Maria Galanti (1743-1806) a fondare una "Società letteraria" e a promuovere una nuova edizione delle opere di Machiavelli (ancora lui...) con annesso un originale *Elogio* del pensatore fiorentino. È la passione per le nostre radici umanistiche a portare un altro allievo di Genovesi, il radicale e massonico utopista Francesco Longano (1728-1796), oltre che a comporre una acutissima disamina del Molise rivisitato in chiave letteraria come luogo di un'antica società sannita di "uguali", a ritrascrivere in partitura politica, laica e moderna (l'idea delle "virtù sociali" e del primato del lavoro!) l'ordito del *Purgatorio* dantesco (il *Purgatorio ragionato*). E sono poi gli anni della produzione originale in siciliano di un poeta di caratura europea come Giovanni Meli. E ancora sono gli anni del guicciardiniano Grimaldi, della prosa asciutta e incalzante di Filangieri, dell'approdo del radicale Pagano negli anni Ottanta alla scrittura di tragedie, quasi che solo la cifra teatrale tragica nella sua partitura ad alto tasso letterario potesse dar conto della durezza della contesa politica e sociale in atto in Italia ed Europa. L'impasto inventivo della partitura letteraria e del suo imponente apparato immaginario e mitopoietico sono, come tentiamo di ribadire senza stancarci di ripeterlo, l'essenza stessa della proposta storiografica-narrativa, ideologica, politica e libertaria dei grandi Illuministi al Sud come al Nord.

3. Nel lasciare Napoli per ripercorrere la complessiva "geografia" della nostra grande cultura settecentesca occorre fare un passo indietro cronologico e affrontare con nettezza un altro fronte metodologico: occorre cioè riandare al tardo Seicento e affrontare il percorso che in Italia, nella prima metà del Settecento, porterà al primato di storia e storiografia (che abbiamo visto come decisivo nella stagione illuminista) accompagnato da un contestuale, sorprendente dibattito (perfettamente connesso al dibattito sul "fare storia") sulla scrittura, il gusto, lo stile come "misura" tra parole e cose che furono poi il nucleo portante della fondamentale Accademia dell'Arcadia, forse la più influente e importante in Italia (radicata ovunque nella penisola) e

tra le prime in Europa. L'educazione alla misura e al nuovo stile, anche con posizioni diverse all'interno dell'accademia (originale, filosoficamente attrezzata e radicale fu quella di un altro meridionale, il Gravina), fu palestra essenziale per lo sviluppo del pensiero illuminista in Italia, per comprendere complessità e caratura del quale la ricerca della chiarezza e del nitore argomentativo del linguaggio ammodernato è una cifra imprescindibile, come abbiamo più volte argomentato. Altro che "pastori e pastorelle" in ingenuo gioco di società! Qui ci troviamo di fronte a una gigantesca galassia utopica con antichissime radici nell'immaginario "pastorale" e arcadico classico e umanistico (vero e proprio genere letterario millenario portatore delle più profonde e mai sopite istanze utopiche dell'Occidente e fatto rinascere da Dante fin dal 1320-21 con le sue *Egloghe*) a forte connotazione simbolica sia letteraria che artistica in senso lato, in grado di mantenere vive a livelli diffusi (certo meno ideologizzati che nei cenacoli massonici o politici) forti istanze libertarie, antidispotiche e complessive ansie di *renovatio*. Al tempo stesso nei cenacoli arcadici così come fra i migliori storici ed eruditi, pur in un contesto accidentato come quello della frammentazione degli Stati italiani del tempo, va prendendo forma una decisa ripresa del "protocollo" Italia, della sua identità, del suo futuro visto come "insieme" unitario e a partire dalle stesse radici linguistiche e letterarie che ne avevano connotato il percorso (e qui è facile vedere come l'apertura di questo spartito diverrà inarrestabile fino al Risorgimento, fino all'identità letteraria messa in campo per l'Italia con i *Sepolcri* stessi di Foscolo e a seguire da tutto l'Ottocento e fino quasi ai giorni nostri).

Se si dovesse perciò introdurre una sorta di periodizzazione all'interno della storia della storiografia moderna, certo una tappa cruciale andrebbe individuata nell'ultimo ventennio del Seicento.

Al 1681, infatti, risale il celebre discorso di Bossuet che, dalla Francia, proclamava l'eccellenza della storia e in particolare della storia sacra in termini retorici e metodici che fortemente impressionarono e condizionarono il dibattito europeo. Nel 1681 esce il fondamentale *De re diplomatica* (moderno trattato di paleografia e diplomatica) del padre maurino Jean Mabillon, fra i massimi eruditi del suo tempo e fra i protagonisti del rinnovamento storico e filologico avviato da quel formidabile centro di cultura che fu l'abbazia maurina di Saint-Germain-des-Prés a Parigi. I maurini pubblicano edizioni esemplari di Padri della Chiesa e di tanti scrittori ecclesiastici, esplorano fonti e documenti medievali, affinano un metodo di ricerca e di analisi dei testi ancora oggi invidiabile per rigore e acribia. Di una generazione successiva è poi l'altro grande padre maurino, Bernard de Mont-

faucon, anch'egli profondo conoscitore della tradizione medievale latina ma soprattutto orientato a studi sulla cultura greca: acutissimo paleografo e insieme rigoroso grecista. L'importanza di questo cenacolo culturale fu enorme in tutta Europa e fruttò ben oltre i confini della Francia. Se a ciò si aggiunge la ricchezza di studi storici ed eruditi caratteristica di alcune università olandesi, specie di Leida, o di alcuni centri conventuali, sempre olandesi, come quello dei padri bollandisti che, ad Anversa, attendevano a studi e ricerche rigorose; o se ancora ci si volge al fiorire di scuole erudite e storiche proprie dell'Inghilterra del tardo Seicento; se, insomma, si tiene conto di questo quadro europeo, ben si può comprendere la scelta di una scansione che abbiamo inteso legare proprio al tardo Seicento.

È evidente che, come già nel primo Seicento, la storia sacra si configura luogo strategico per lo sviluppo della storiografia; con aspetti però nuovi e del tutto peculiari: la metodologia di indagine testuale e paleografica si affina in modo definitivo; l'attenzione si sposta decisamente sulla tradizione medievale, latina e greca, quasi a voler cogliere in quell'epoca le profonde radici e le durature permanenze della propria identità presente; la vena polemistica e controversistica, in queste scuole storiche, lascia il posto alla priorità dell'accertamento scientifico rigoroso e procede di pari passo col consolidarsi degli studi di antiquaria e antichistica. Il grande passato, insomma, antico e medievale, e innanzitutto cristiano, diviene oggetto sistematico di studio e di esplorazione, a partire da una messa in campo – vastissima e senza precedenti per latitudine – di documenti, testi e fonti necessari per indagarlo con rigore.

Non è allora chi non veda come questo paradigma storiografico si leghi, più ancora di quanto non paia a prima vista, al complessivo paradigma scientifico, fisico-naturalistico, letterario che è proprio della cultura europea tra Sei e Settecento, e particolarmente tra Inghilterra, Francia, Olanda e Italia stessa. Così come è significativo segnalare quanto questa grande tradizione erudita di matrice scientifica, atta a rinverdire a livello europeo i fasti delle più importanti scuole umanistiche e rinascimentali italiane, finirà coll'annodare intrecci di non poco rilievo col dibattito dei cenacoli illuministi. La riflessione sulla storia e sulla scienza, sulle "lettere", nel momento stesso in cui si costituirà come uno dei punti centrali della cultura settecentesca, dovrà confrontarsi con questo pacato ma fermo fluire del fiume erudito e antiquario.

Ed è proprio, forse, nel primo Settecento, pur nel coesistere di storia tradizionale e di nuova erudizione, che si può avvertire, in Europa e in Italia, la comparsa di una sorta di passaggio dall'erudizione a una nuova sto-

ria, nuova nei metodi dedotti dalle grandi scuole erudite ma nuova anche perché frutto di un generale dibattito filosofico ed epistemologico, di un nuovo fermento politico e sociale che andava agitando il proscenio delle corti e degli intellettuali, dei governanti e dei popoli.

Mabillon e Montfaucon soggiornarono non poco in Italia, entrando in contatto coi cenacoli dotti della penisola e soprattutto esplorando, infaticabili, archivi, fonti, biblioteche. I frutti dei loro viaggi italici, l'*Iter italicum* dell'uno (1687) e il *Diarium italicum* dell'altro (1702), si rivelarono come una salutare scossa per gli ambienti dotti del nostro paese: si percepì immediatamente l'importanza del loro metodo e, quel che più bruciava, il grande dispiegamento di conoscenze che tale metodo consentiva di schiudere sul passato medievale italiano. Come a dire: se ne sapeva meglio in Francia che in Italia della nostra stessa storia.

Sicché il passaggio dei dotti maurini finì col tramutarsi in un catalizzatore di interessi e in un fervore di nuove indagini, riattivate e risollecitate (anche in polemica, a volte) dai modelli eruditi francesi: così accade per Benedetto Bacchini, anch'egli maurino, e operante tra Parma e Modena, in contatto costante col Mabillon, e con Francesco Bianchini, nato a Verona e poi operante a Roma. Tempra di scienziato, archeologo, epigrafista, egli produsse quella *Istoria universale provata con monumenti e figurata con simboli degli antichi* (1697), in cui alle nuove suggestioni (egli assume talora un atteggiamento problematico e a volte polemico con la scuola del Mabillon) si coniugano le fertili propaggini delle rigorose tradizioni antiquarie, iconologiche ed emblematiche-impresistiche italiane del Cinquecento (dall'Alciato al Bocchi, al Ripa, al Cartari). Memoria del passato, narrazione emblematica ed esemplare e sapienzialità riposta nei miti antichi (e si pensi in pittura alla lezione di Tiepolo in tal senso), pur slittando di senso nella cultura settecentesca, restano fra i punti più originali della nostra cultura finendo persino per trasmigrare nelle nuove pratiche esoteriche legate anche a precise istanze ideologiche e politiche (la massoneria e poi la stessa carboneria ad esempio). La formazione veronese non è, fra l'altro, casuale: la città veneta, ricca di antiche e manifeste vestigia romane, era da secoli luogo caro agli interessi eruditi e antiquari di letterati e artisti. Sicché si era mantenuta, nel tempo, una tradizione di studi storici che tra Sei e Settecento si andò rinvigorendo: veronesi Francesco Bianchini e suo nipote Giuseppe così come una intera generazione di ecclesiastici storici (dal Ballerini al Vallarsi).

Veronese infine Scipione Maffei, storico e letterato di primissimo piano nella cultura italiana ed europea del tempo, e in cui gli interessi storiografici mirabilmente si coniugano con la ricca linfa antiquaria ed erudita della

tradizione veneto-padana. Basti pensare a opere come *Della antica condizione di Verona* (1719), alla *Verona illustrata* (1732) o all'*Istoria diplomatica* (1727), solo a selezionare alcuni titoli nella sua vastissima produzione. In contatto con i maggiori studiosi del tempo, in viaggio costante nei principali paesi europei, fondatore, insieme a Zeno, del "Giornale de' letterati italiani", è sicuramente personalità emblematica per rappresentare, insieme al Muratori, l'importanza di questi anni nella storia della nostra storiografia.

Se si dovesse infatti indicare un luogo e un tempo in cui dalla grande linfa erudita-antiquaria di matrice secentesca si passa, decisamente, in Italia, alla moderna storiografia e alla grande stagione riformatrice non c'e dubbio, e pur peccando di inevitabile schematismo, che occorrerebbe indicare l'Italia settentrionale del primo Settecento, e in particolare l'asse strategico che dal Veneto conduce all'Emilia. E non a caso: se qui gli interessi archeologici, gli studi etruschi e preromani, le ricerche documentarie sul Medioevo si volgono, giusta la grande lezione europea, a ricostruire interi quadri di civiltà; se qui dalla fervida fucina della storiografia ecclesiastica si pongono le basi per una storiografia a tutto tondo, è perché qui la generale riflessione sulle ragioni della storia, sul senso dello sviluppo umano, sull'indagine delle transizioni dalle città ai "popoli" si coniuga con una infaticabile e inesausta tradizione erudita, con un abito ermeneutico che, fin dall'Umanesimo, aveva fatto conti prioritari con questi nessi, a cominciare da quello essenziale, fra Storia e mito, fra vero, verosimile (il Tasso!) e *fabula*.

Non è un caso, si badi, che l'apprendistato di un Maffei o di un Muratori si maturi attraverso l'esperienza dell'Arcadia e nel cuore di dispute sul nuovo gusto. Non è un caso se un approdo eccezionale di questa scuola sia ravvisabile nel fondatore della moderna storiografia letteraria, il modenese, come Muratori, Girolamo Tiraboschi.

La funzione civile che secondo la lezione severa del Gravina poesia e buon gusto avrebbero dovuto esercitare si realizza, in Emilia, attraverso una ricerca storiografica la cui grandezza e originalità consiste proprio nell'aver legato il grande paradigma ermeneutico di matrice letteraria alla sperimentazione sul campo delle nuove metodiche storiche e all'avanzamento di precoci seppur moderate proposte "riformatrici". Da un Beroaldo, da un Codro, da un Biondo, da un Pio, attraverso un Sigonio fino a questa stagione settecentesca non è difficile individuare un percorso peculiare in cui e commento di classici e riflessione ermeneutica-letteraria e fondazione documentaria della storia procedono per intrecci originalissimi, fino a cimentarsi sui più agguerriti dibattiti settecenteschi intorno all'origine di popoli e nazioni con le connesse implicazioni ideologiche e simboliche.

Se al Sud, a Napoli, certi esiti storiografici settecenteschi appaiono (e sono) più spregiudicati, quasi eredi del filone radicalmente politico, polemistico, giurisdizionalistico della nostra tradizione, è nell'area padana, tra Verona, Modena e Bologna, che il laborioso, prolifico filone antiquario trova le condizioni per porre in campo un volto nuovo, il volto moderno della storiografia che ci ha forgiato. Non è, ovviamente, solo un metodo che viene rinnovato: è una intera rilettura della storia del nostro paese, delle sue origini, del suo crogiuolo medievale, della sua possibile nuova identità con radici in quel passato, che balza sulla scena e impone riflessioni politiche, ideologiche, progettuali nuove, in certi casi parallele a quelle che si andavano mettendo in campo per letteratura e arti, e soprattutto connesse col generale dibattito che si stava avviando in Europa con la stagione illuministica. Non a caso il lungo corso del riscatto nazionale e le radici del Risorgimento così come la rinata energia nel percorrere con orgoglio i sentieri di una identità italica ritrovata hanno la loro culla proprio all'interno delle narrazioni storiografiche e delle fucine documentali ed erudite del nostro Settecento e dei suoi protagonisti.

Chi più di tutti rappresentò questa fondamentale svolta fu certamente la figura di Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) che, dalla sua Modena, dal cuore dell'Emilia, per decenni esercitò un ruolo di primato nella battaglia di rinnovamento degli studi storici, della coscienza civile e morale italiana e nella costruzione di una preziosa rete di nuclei di ricerca e di lavoro in tutta Italia.

Formatosi, come tanti intellettuali italiani del tempo, nel campo degli studi letterari e nel cuore delle vicende dell'Arcadia, il Muratori si mise rapidamente in evidenza e come difensore, nell'arte, del "buon gusto" e, in politica, come simpatizzante di un moderato riformismo. Bibliotecario del duca di Modena, non manca al suo apprendistato neppure l'esperienza controversistica, se dal 1708 e fino al 1720 egli, nella disputa apertasi con lo Stato pontificio circa il possesso delle Valli di Comacchio, fu il principale antagonista degli avvocati papali. La conoscenza precoce dei fondi bibliotecari e d'archivio, il rodaggio giuridico-storico messo a punto nella disputa su Comacchio, la forte esigenza di un rinnovamento che portasse le metodiche italiane all'altezza delle avanguardie storiche europee (il Muratori ebbe, fra l'altro, come maestro quel Benedetto Bacchini di cui già avevamo messo in luce il rilievo) condussero il Muratori a dedicarsi totalmente alla storia italiana. Raccolta sistematica di documenti, corrispondenza con eruditi e studiosi di tutta Italia, pubblicazione dei testi, inediti o sconosciuti o in cattivo stato, di storici e cronisti del Medioevo

e del Rinascimento, questi furono i capisaldi della sua indagine. A cui va correlata l'esigenza di ricostruire una storia a tutto tondo, il meno parziale possibile, delle vicende comprese tra il VI e il XVI secolo. Egli rivalutò del tutto la storia medievale con le sue complesse mappe cittadine e municipali: dal Medioevo all'età moderna si ricostruiva così la trama articolata della storia italiana e delle sue radici. La complessità delle differenze che inerivano alla peculiarità italica era individuata con lucidità da grande storico europeo dal Muratori, che era ben consapevole che ogni processo riformatore della penisola doveva passare dalla compiuta rappresentazione della sua storia e delle sue "storie". Messo a frutto l'apprendistato estense con la pubblicazione, tra il 1714 e il 1716, delle *Antichità estensi*, nel 1723 il Muratori avvia la pubblicazione dei *Rerum italicarum scriptores*, cui attenderà fino al 1738: è la raccolta più importante (ancora oggi) delle principali fonti storiografiche e cronachistiche dell'Italia dal Medioevo al XVI secolo, curata con criteri filologici e con disegni comparativi, e che consente di ricostruire la storia d'Italia e delle sue molteplici realtà attraverso le pagine di innumerevoli storici e testimoni.

Sorretto dalla Società palatina e da una capillare rete di collaboratori, Muratori in questa raccolta di testi pose le fondamenta per lo studio moderno del Medioevo e del Rinascimento italiani; ancora oggi è da questa raccolta che ogni storico deve partire per avventurarsi negli intricati meandri del nostro passato.

La grande dottrina e la grande messe di dati conseguiti lavorando al cantiere dei *Rerum italicarum scriptores* sono poi poste a frutto dal Muratori in due opere storiografiche, di ampio respiro e ricche di acribia erudita e filologica non disgiunta da una tenace tensione prospettica generale: l'una è dedicata soprattutto all'era medievale, le *Antiquitates italicae medii aevii* (pubblicata tra il 1738 e il 1742) mentre l'altra, gli *Annali d'Italia* (pubblicata tra il 1744 e il 1749) è volta alla storia italiana dall'inizio dell'era volgare fino ai tempi contemporanei.

La storia della Chiesa trova la sua collocazione entro la più generale storia laica delle istituzioni; la storia d'Italia è ripercorsa attraverso lo scrupoloso scandaglio delle sue complesse e diversificate radici; l'indagine documentaria e d'archivio, la messa in luce di tanti testi storiografici del passato forniscono l'apparato essenziale e vastissimo su cui fondare l'esplorazione dello storico: in Emilia, con Muratori, la storiografia italiana ha davvero superato le colonne d'Ercole sia della storiografia d'impianto retorico e ciceroniano sia dell'antica tradizione erudita, e ha posto le basi, a un punto di eccellenza europeo, del "fare storia" moderno. E proprio al Muratori

infatti si volsero non solo gli storici ma tutti coloro che vollero, tra Sette e Ottocento, battersi per disegni riformatori e per il riscatto nazionale a partire dalla storia d'Italia. E a lui si volsero anche, spesso in sintonia politica e ideologica, gli stessi innovatori della letteratura romantica italiana e in particolare i protagonisti della grande narrativa a sfondo storico, del romanzo storico (primo fra tutti ovviamente Manzoni) in quell'intreccio davvero decisivo tra narrazione della Storia e narrazione delle "storie" che è assunto di fondo per comprendere uno degli snodi fondativi della modernità[5].

Non è un caso, come si diceva, se poi a un gesuita, bergamasco di nascita ma modenese d'adozione, Girolamo Tiraboschi (1731-1794), si debba la grande *Storia della letteratura italiana* (1772-81; 2ª ed. 1787-93), mirabile punto di fusione tra caparbia e muratoriana ricerca dei fatti e dei documenti e insieme ricostruzione della identità italiana, a partire dall'ambito ove essa, come più volte abbiamo ribadito, maggiormente aveva potuto costituirsi in senso forte, quello della letteratura e della letterarietà, così caro alla tradizione culturale padana, ed emiliana in particolare. Se il capolavoro del Tiraboschi è un prezioso "archivio" di dati sorretto da una unitaria tensione filosofica ed ermeneutica, ciò sta a dimostrare quanto rapidamente il metodo muratoriano si fosse ormai pienamente consolidato, e negli ambiti più vari. Basti infatti pensare, in parallelo al Tiraboschi, alla vasta produzione storica e teorica, nel campo delle arti figurative e dell'architettura, di un Francesco Milizia (1725-1798). C'è, semmai, un elemento da sottolineare: nel tardo Settecento, in Italia, la grande lezione muratoriana sembra fruttare a livelli di eccellenza più al di fuori dei confini della storiografia politica e istituzionale che dentro di essi. Grandi storici della letteratura o delle arti balzano innanzi piuttosto che storici in senso stretto: il quadro politico e sociale dell'*ancien régime* in Italia, asfittico e timoroso, sembra imbrigliare le scuole storiografiche; ed è allora sul tradizionale terreno aggregante per gli intellettuali italiani, quello letterario e artistico in senso lato, che si disloca e consolida la nuova metodica storica non meno di quella politica e ideologica, almeno fino al 1789, anno che, fra i tanti significati emblematici che racchiude, certo contiene in sé anche quello di una cesura epocale che non poté non coinvolgere la stessa storia della storiografia.

Sarebbe, però, fuorviante delineare un quadro, seppure sommario, della storiografia settecentesca senza tener conto di una riflessione epistemologica e di un approccio alla storia, spregiudicati e gravidi di implicazioni, che si

5. G. M. Anselmi, *Narrare Storia e storie. Narrare il mondo*, FrancoAngeli, Milano 2013.

svilupparono soprattutto a partire dal Regno di Napoli, come abbiamo già in parte argomentato e su cui occorre ora tornare per questi aspetti. E non a caso: lì, come abbiamo visto, il dibattito illuministico, le tensioni filosofiche, l'apertura alle grandi tematiche europee conobbero, nel Settecento, una stagione florida e di assoluto rilievo per l'intera Europa. E i maggiori fra i pensatori operanti a Napoli, proprio nel fuoco delle dispute d'avanguardia, ora sul terreno economico ora su quello politico e riformatore ora su quello filosofico e letterario, non cessarono mai di misurarsi coi problemi posti dallo sviluppo umano e dalla sua storia, come parte integrante della loro riflessione (dal Galiani al Genovesi, al Galanti, al Filangieri fino a un Pagano o a un Russo).

Ma chi pose la storia al centro dell'attenzione filosofica e ne fece il fulcro del proprio complesso sistema interpretativo fu, come in parte già vedemmo, Giambattista Vico, che in questa sede occorre rammentare certo per le sue opere più strettamente storiografiche, quali il *De antiquissima italorum sapientia* (1710) o ancor più il *De rebus gestis Antonii Caraphaei* (1716), la biografia di Antonio Carafa; ma soprattutto perché in lui, nelle sue grandi opere filosofiche, è il crogiuolo della storia che assume un rilievo essenziale in quanto tale. Se l'uomo può conoscere solo ciò che ha fatto (giusta già la lezione di Guicciardini), allora la sua stessa storia, fin dalle origini dei tempi, deve divenire oggetto privilegiato d'indagine del filosofo. Le memorabili pagine sui miti, sulla poesia, su Omero, sugli esordi dell'umanità "poetante", accompagnate da un formidabile dispiegamento erudito più spregiudicato che bizzarro (come invece dovette apparire ai suoi contemporanei e come spesso ce lo consegna una ritrattistica di maniera e bozzettistica) sembrano riprendere il filo di certo umanesimo padano quattro-cinquecentesco, dei Codro, dei Beroaldo, dei Pio: di chi, in altre parole, aveva fatto dell'ermeneutica letteraria e dell'esegesi mitologica l'affondo decisivo per interpretare i recessi della storia umana, in bilico tra classicismo razionale ed erudito e profonda vena scettica di matrice ora lucreziana e ovidiana ora lucianea e apuleiana. Con Vico, definitivamente, la letteratura, intesa innanzitutto come mitopoietica (e ancora in parallelo occorre citare la straordinaria lezione di Giambattista Tiepolo), entra a pieno titolo nel cuore stesso della storia dell'uomo fino a costituirne uno degli elementi fondanti della partizione storiografica.

Anticartesiano, controcorrente, isolato: le tante formule usate per definire la personalità di Vico sono deboli, come già si diceva, non tanto per la schematicità che ogni formula comporta, e che pure qualche verità contengono, quanto perché esse non tengono conto di questo radicarsi del

pensiero di Vico in un fertile terreno della nostra tradizione umanistica e dei suoi esiti più felici e radicali.

Di fatto, se anche qui volessimo indulgere al gusto dello schema, potremmo ipotizzare, per un verso, un Muratori erede del grande filone erudito, antiquario e induttivo del nostro Umanesimo (e potremmo risalire attraverso Sigonio fino al Valla e al Biondo) e, per l'altro, un Vico geniale interprete in filosofia del vitalissimo filone ermeneutico, simbolico, letterario e mitologico rinascimentale, proprio di una ininterrotta stagione di filologi, lettori di retorica, commentatori, "emblematisti" (dal Poliziano al Beroaldo all'Alciato al Bocchi al Pio al Patrizi e così via).

La spregiudicatezza modernissima di Vico nel porsi di fronte al nesso *storia-mito-letteratura* se da un lato può forse spiegarci il suo cosiddetto "isolamento" rispetto ai contemporanei, dall'altro può sicuramente farci meglio capire le sue radici italiche e umanistiche e i motivi del successo presso i posteri, nell'epoca a noi maggiormente vicina. E anche Vico non a caso sarà tra gli autori più amati dai grandi poeti e dai grandi narratori romantici di tutta Europa: infatti in quel vitale nesso riportato compiutamente in luce da Vico essi poterono scorgere il senso stesso della loro ispirazione tra entusiasmo creativo quasi prometeico, sentimenti "primi" e riscoperta del "verosimile" come chiave di snodo tra immaginazione, radici mitiche e antropologiche e ansia del vero storico (cosa che magistralmente appunto Manzoni seppe perseguire).

Ma ritorniamo ancora, in questo contesto storiografico e letterario del nostro Illuminismo, a un altro grande storico e pensatore meridionale, di cui già parlammo, Pietro Giannone. Molte furono le linfe del suo apprendistato: le letture gassendiste e lucreziane, la formazione forense di stampo anticuriale e controversistico, la conoscenza dei grandi testi storici e antiquari cinque-secenteschi.

Tutto è pienamente percepibile nei quaranta libri della mirabile *Istoria civile del Regno di Napoli* (edita nel 1723, dopo quasi un ventennio di studi e ricerche): con piglio disincantato e tono ghibellino, eppure con puntigliosa determinazione attenta a ogni questione di legittimità e di diritto, la ricostruzione della storia del Regno di Napoli procede di pari passo con la delineazione della storia della Chiesa come storia di una potenza al pari delle altre, fuori di ogni ordine teleologico ed entro la scacchiera della pura storia politica. Questioni che erano già state poste nella storiografia precedente da Machiavelli e Guicciardini, fino a Sarpi.

Il decennio che trascorre a Vienna (1723-34) consente al Giannone poi di prendere contatto con i vivaci cenacoli deistici della capitale imperiale,

frequentare maggiormente la lettura di Spinoza e approfondire le tematiche storico-erudite di matrice mabilloniana.

Così lo vediamo fin dal 1731 all'opera nell'ideazione e composizione del *Triregno*, vasta sintesi di storia religiosa dell'umanità di taglio deistico e comparativistico, in cui sono evidenti le suggestioni ora di Spinoza ora di Toland o di Spencer o di Marsham. Ma in cui Giannone, ben saldo al suo apprendistato storiografico, non dimentica la grande tradizione erudita elaborata dalla scuola francese dei maurini e ormai pienamente radicata anche in Italia. Sicché la potente e suggestiva sintesi che, dalle credenze dei popoli primitivi attraverso la ricostruzione dell'origine e lo sviluppo del cristianesimo giunge al "terzo regno", al regno della tirannide papale, dell'usurpato potere terreno del pontefice, può giovarsi di una messe di dati e di rilievi documentari che felicemente si coniuga con l'intento polemistico e ideologico, di parte, del testo stesso.

Ancora un grande storico meridionale che, nel rinverdire la migliore tradizione della nostra storiografia politica, non può e non sa rinunciare alle metodiche nuove che il "fare storia" ormai pretende.

Per questo, in questi anni del Settecento, sia che ci volgiamo ai muratoriani cenacoli eruditi dell'Italia settentrionale sia che ci accostiamo agli spregiudicati spiriti del Regno di Napoli, dobbiamo collocare il definitivo affermarsi e consolidarsi della moderna storiografia italiana e della sua profonda connessione con l'emergere delle nuove istanze narrative, a partire innanzitutto dal romanzo storico, in stretta connessione con l'aprirsi della grande stagione dell'Illuminismo riformatore italiano.

4. Come già avevamo detto in precedenza, un tema dominante nei riformatori è rappresentato dal "problema Italia" e dalla necessità di una sua soluzione radicale. Sempre più la penisola, pur divisa e di fatto sottoposta alle grandi potenze europee, viene concepita dai nostri illuministi come un "insieme" e con caratteristiche proprie: si pongono in altre parole le basi storiche, ideologiche e culturali dei moti unitari risorgimentali nel lungo percorso che porterà (analogo tragitto si va compiendo in Germania) all'Unità d'Italia. L'assillo è quello di come riformare la società italiana. Le soluzioni sono ora moderate ora radicali, come si è visto, e passano spesso da una critica rovente al potere temporale della Chiesa, alle sue ricchezze non produttive (anche nell'ottica del nascente capitalismo), alle sue integralistiche ingerenze negli affari degli Stati.

È singolare, ma emblematico di un clima complessivo, che una delle voci più radicalmente critiche in tal senso venga da una zona periferica d'Italia, il

Trentino: parliamo di Carlo Antonio Pilati (1733-1802) che, precocemente messo all'indice per i suoi scritti, è costretto a peregrinare per mezza Europa. Da quell'esperienza attinge però forti consapevolezze sul progredire di altri Stati, sui meriti delle società protestanti, venendo a colloquio anche con grandi personalità come Rousseau ad esempio. Il suo straordinario *Di una riforma d'Italia* del 1769 è uno scritto di grande pregnanza politica non meno che stilistica in cui con efficacia impareggiabile la rinascita italiana, il nuovo che deve vederla protagonista passano attraverso una radicale riduzione del potere ecclesiastico e una totale "laicizzazione" delle sue gerarchie da porre solo in relazione all'utilità dello Stato (ancora Alberti, Machiavelli e Guicciardini...), nonché attraverso una compiuta redistribuzione delle ricchezze ecclesiastiche a fini pubblici, della *respublica*.

Come appare evidente, nel contesto illuministico italiano, alla pari di quello europeo, la parola chiave diviene "riforma": è una parola d'ordine variamente declinata ma che porta gli intellettuali e alcuni politici a tentare di intervenire sul vecchio corpo legislativo, sociale ed economico dei vari Stati italiani con costante abnegazione e sincera volontà di cambiamento. Ciò appare eclatante anche in Toscana, in Veneto, persino nel bigotto Piemonte sabaudo (così disprezzato da Alfieri con molte ragioni da parte sua) e, lo vedremo, soprattutto in Lombardia, a Milano: dovunque, anche in mezzo a ostacoli grandi, pensatori, scrittori, uomini di lettere, di economia, di diritto cercheranno di approntare proposte e testi con idee riformatrici. Si traducono e si discutono i più importanti testi dell'Illuminismo europeo e americano (i rapporti degli italiani con i padri fondatori degli Stati Uniti sono sorprendenti per quantità, qualità e intensità, paragonabili solo a quelli in essere a Parigi e Londra) e nasce una diffusissima e ricca stampa periodica (gazzette e simili) accanto a una vasta produzione polemistica e pubblicistica di grande impatto presso l'opinione pubblica più avvertita: laicismo, modernismo, ansia di libertà, dignità dei diritti elementari, grazie ai nostri illuministi, entreranno finalmente nel "vocabolario" del nostro paese seppure in posizione minoritaria rispetto alla gigantesca arretratezza della penisola. Non a caso la stessa tecnologia editoriale della stampa conosce in Italia, come in Europa, uno sviluppo incredibile nel Settecento e mette in campo una pluralità di offerte culturali di altissimo livello in piena consonanza con lo sviluppo europeo dei saperi di maggiore avanguardia (il modello dell'*Enciclopédie*): le tecniche editoriali con il loro corredo di illustrazioni, note, apparati, indici, mappe sono coessenziali per divulgare le nuove scoperte scientifiche, le nuove acquisizioni filologiche con edizioni sempre più perfezionate di testi classici e moderni, per divulgare il dibattito

dei *philosophes* con la rinnovata e grande stagione letteraria specie narrativa, storiografica e teatrale.

Nello stesso sonnacchioso e arroccato Stato pontificio pure qualcosa va muovendosi: le caute aperture di papa Lambertini (Benedetto XIV) danno impulso non solo alle tradizionali attenzioni per la storia e l'erudizione, specie a Roma e sulla scorta degli studi di Muratori e Maffei, o per le arti figurative e architettoniche, ma consentono una singolare e complessa riflessione sulle nuove acquisizioni europee in campo scientifico e medico. La cosa è molto rilevante a Bologna (la città che non a caso ebbe Lambertini come vescovo) che continua anche nel Settecento il suo straordinario e secolare ruolo di "crocevia" determinante di arti e saperi tra Italia ed Europa: nel primo ventennio del secolo si fonda e si consolida su fertili basi interdisciplinari l'Accademia delle scienze dell'Istituto delle scienze voluta da Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730) che darà grande impulso a ricerche scientifiche, letterarie, filosofiche e artistiche di risonanza europea. Ma contestualmente e in seguito prosperano periodici e libelli che danno eco alle nuove idee illuministe francesi soprattutto in ambiti inaspettati di *élites* aristocratiche-intellettuali. La vivacità ininterrotta di molte accademie artistiche, letterarie e musicali accompagna la forte curiosità per i saperi scientifici e tecnologici, da un Galvani a uno Spallanzani a uno Zambeccari a un Albergati, al rafforzarsi della Scuola medica che diverrà poi uno dei pilastri dell'identità scientifica e al tempo stesso umanitaria della Bologna otto-novecentesca. Se medicina, fisica, tecnologia, chimica, agraria si collocheranno nel tempo a Bologna come nocciolo identitario di livello altissimo (Murri, Righi, Marconi ecc.) in fertile dialogo con i saperi umanistici, artistici e letterari (Pelagi, Carducci, Pascoli, Rubbiani, Trombetti, Calcaterra ecc.) è a queste imponenti radici settecentesche che bisogna guardare, a questo ruolo di crocevia e di snodo europeo che Bologna mantiene anche nel Settecento e pur nel cuore dello Stato pontificio. Non a caso, quando a fine secolo le truppe napoleoniche entrano a Bologna dando vita alla breve stagione della Repubblica cispadana e poi cisalpina, trovano entusiasmo e terreno fertile in città, già aperto dal sacrificio dei tentativi insurrezionali e libertari dei giovani Zamboni e De Rolandis.

La parte più radicale e originale della spinta innovativa in Italia si arenerà comunque alla fine del secolo (con la data simbolo del fallimento della Rivoluzione napoletana del 1799), lasciando però in eredità non tanto e non solo le aspirazioni unitarie fatte poi proprie dagli uomini del Risorgimento quanto un'idea grande di "modernizzazione" dell'Italia già allora avvertita come impellente e in realtà mai compiuta a fondo nel nostro pae-

se nei secoli successivi, se è vero che ancora oggi proprio di questo "stare al passo" si continua a discutere in Italia. Una tale fatica tutta italiana ad avviare veri processi riformatori ha grandi e imponenti cause che qui non possiamo certo esaminare, ma resta il fatto che il "silenzio" sostanziale e gravido di nefaste conseguenze fatto calare (persino nei programmi scolastici), a partire dall'Italia ottocentesca e sabauda, sul nostro grande pensiero riformista settecentesco ha causato danni gravissimi nella formazione della nostra cultura identitaria e indebolito le capacità di autentici processi di rinnovamento riformatore nel nostro paese fino ad oggi.

5. Dicevamo di Milano: senza dubbio è il centro per eccellenza del pensiero italiano moderno nel Settecento, accanto a Napoli e in parte a Venezia (che stava esaurendo ormai la sua secolare spinta propulsiva in campo economico ma che conosce però nel Settecento, come potremo vedere nel prossimo capitolo, una straordinaria, grandiosa stagione artistica in senso lato, fra le più imponenti in Europa, dalla letteratura al teatro alla pittura all'architettura e via discorrendo, quasi a testimoniare senza possibile contraddittorio la vasta complessità di ciò che chiamiamo "cultura dell'Illuminismo" e di cui abbiamo a lungo argomentato fin qui).

A Milano nel corso del Settecento si dipana l'esperienza di alcuni dei più grandi pensatori dell'Illuminismo europeo, al tempo stesso grandi scrittori e inesausti "riformatori" in una accezione molto vicina a noi del termine. Alludiamo ovviamente a Cesare Beccaria (1738-1794) e ai fratelli Pietro (1728-1797) e Alessandro Verri (1741-1816), il cui sodalizio anche amicale, finché durò, rappresentò un grande momento nella storia del nostro pensiero e delle radici moderne del riformismo più avanzato. Insieme al *Principe* di Machiavelli, *Dei delitti e delle pene* di Beccaria (come il *Principe* snello, agile e incalzante) rappresenta forse uno dei più grandi testi italiani di tutti i tempi e uno dei più decisivi nel costituirsi del pensiero politico e giuridico moderno; al tempo stesso memorabile come scrittura fin dallo sferzante e ineguagliabile *incipit* in grado in poche efficacissime righe di demolire secoli di accumularsi erudito e ammuffito del vecchio diritto e della sua totale inefficacia a fronte delle sfide libertarie ed egualitarie della modernità: «Alcuni avanzi di leggi di un antico popolo conquistatore fatte compilare da un principe che dodici secoli fa regnava in Costantinopoli, frammischiate poscia co' riti longobardi, ed involte in farraginosi volumi di privati ed oscuri interpreti formano quella tradizione di opinioni che da una gran parte dell'Europa ha tuttavia il nome di leggi».

Frutto di un lungo lavoro preparatorio e di appassionati confronti e

discussioni con l'amico Pietro Verri, l'opera esce nel 1764 ovvero nel cuore di una stagione straordinaria per Milano e l'Europa: sono gli anni in cui volge a termine la grande impresa dell'*Enciclopédie*, ad esempio, e in quegli stessi anni, cementati dall'esperienza combattiva della loro Accademia dei pugni, a Milano i fratelli Verri e Beccaria danno vita alla breve ma ineguagliabile stagione di una rivista fondamentale per il dibattito illuminista, "Il Caffè" (1764-66). L'intento originalissimo di Beccaria sarà non solo quello di affrontare senza remore lo scandalo dell'ingiustizia universale di leggi, torture e pene (a partire da quella di morte) ma anche di farlo rovesciando i termini moralistici con cui lo si era sempre affrontato: Beccaria in modo incalzante ed efficace porta il lettore a distinguere il delitto dal concetto di colpa/peccato, a sottrarre alla giurisdizione dell'ambito "privato" cristiano il delitto e la pena conseguente, a impostare i termini del problema secondo umanità ma soprattutto secondo l'utile effettivo che può derivarne alla società. Di qui le celebri argomentazioni (che ancora oggi, spesso inapplicate in molte parti del mondo, fanno scuola) volte a mostrare l'inefficacia e anzi il danno per la società della tortura e della pena capitale, la nozione di pena che sia vero "risarcimento" per la società, la considerazione ineludibile dei contesti di miseria e deprivazione in cui maturano gran parte dei delitti.

L'Italia, patria di un diritto divenuto nei secoli farraginoso, inefficace, ingiusto e sempre dalla parte dei forti e dei potenti, con Beccaria diviene improvvisamente, e in consonanza con i fermenti illuministici, il cuore di una vera e coraggiosa rivoluzione concettuale che spazza via tutti i dibattiti precedenti su leggi e pene, ponendo al tempo stesso questo come il tema centrale di un vero processo rivoluzionario che volesse giungere all'uguaglianza con leggi giuste. Quasi un Rousseau riletto in chiave giuridica e utilitaristica (l'utile ultimo e nobile della società secondo una fortunata corrente filosofica e sociale del tempo, l'utilitarismo di Bentham appunto). È facile comprendere come l'opera di Beccaria, dopo qualche tempo di esitazione e fraintendimenti, deflagri in senso letterale in Europa e in particolare a Parigi sostenuta con entusiasmo dagli stessi *philosophes* dell'*Enciclopédie*: Milano e Beccaria divengono in Europa punti di riferimento essenziali. Beccaria viene accolto trionfalmente a Parigi anche se poi il suo carattere, schivo per certi versi e poco propenso ai fasti metropolitani francesi, lo porterà a ritornare rapidamente a Milano e ai suoi affetti privati. Del resto il carattere peculiare degli illuministi milanesi resterà quello "riformatore", di quel grande riformismo così tradito poi dalla cultura politica e ideologica italiana dei secoli a venire. Sia Beccaria che i Verri, nella seconda

parte della loro vita, accetteranno infatti incarichi pubblici a Milano non tanto per necessità economiche quanto perché tenteranno concretamente di portare avanti nelle cose una loro idea di giusta amministrazione. Non erano rivoluzionari utopisti: come molti dei grandi illuministi napoletani erano riformatori convinti, di quel coraggioso e grande riformismo italiano attento a risanare ingiustizie, a praticare senza retorica l'uguaglianza e la libertà per arginare i poteri "forti" e assoluti, riformismo di cui purtroppo abbiamo perso memoria storica non solo in Italia. Beccaria fu pensatore a tutto tondo: se *Dei delitti e delle pene* resta l'opera sua più nota, egli produsse anche riflessioni rilevanti tanto in economia quanto sullo stile in un impasto straordinario in cui, come tante volte abbiamo ripetuto, tutto, parole e cose, andava tenendosi.

Nel 1764, con *Dei delitti e delle pene*, Beccaria sostiene che i saperi giuridici del suo tempo non permettono di ridurre le sofferenze che gli uomini si infliggono reciprocamente. Tenta dunque di fondare sulla scienza dell'uomo i principi di un diritto penale coerente, moderato, giusto ed efficace. Gli scritti degli anni 1769-70 invertono la prospettiva: alla questione della riduzione dell'infelicità si sostituisce quella dell'accrescimento della felicità umana, che si divide in due parti: ai piaceri disinteressati dell'immaginazione si aggiunge la soddisfazione interessata dei desideri. Nelle *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Beccaria contesta la capacità del sapere retorico del suo tempo di insegnare le regole dello scrivere piacevolmente: tenta dunque di fondare sulle leggi della natura umana i principi di una poetica coerente, economica ed efficace. Negli *Elementi di economia pubblica*, infine, nega la capacità delle scienze politiche del suo tempo di scoprire le leggi della prosperità economica. Beccaria non si serve così della scienza dell'uomo per riformare un sapere antico, ma per formarne o costituirne uno nuovo: la scienza economica[6].

Persino Vico potrebbe utilmente essere convocato per indicarlo tra le fonti di questa formidabile intrapresa che resta peraltro del tutto originale: i nuclei ricorrenti in Beccaria, scienze umane e del linguaggio, senso critico della storia, calcolo delle passioni, prosperità, felicità sono peraltro nuclei essenziali delle correnti di pensiero settecentesche e progressiste. A esse sono volte anche le migliori intraprese di Pietro Verri, vessato da una educazione giovanile retriva e soffocante cui si ribellò precocemente e che condizionò di fatto tutto il senso della sua vita successiva, il suo carattere ribelle, la sua ostinata volontà di costruire intraprese culturali che contribuissero a smantellare proprio ingiustizie e infelicità. Le *Meditazioni sulla felicità*,

6. Audegean, *Cesare Beccaria*, cit., p. 29.

la sua opera forse più geniale e riuscita, esce quasi in contemporanea con il capolavoro di Beccaria (dal quale verrà in parte oscurata) ed è evidente un comune sentire di quegli amici: è come se da un unico crogiuolo di incontri, conversazioni, discussioni accese, intrecci di vita nascessero in quegli anni straordinari a Milano, fra questi giovani prudenti e al tempo stesso ribelli e irriverenti, i testi, le accademie, le riviste e i pensieri capitali della nostra modernità. Lo stesso fare letterario e linguistico ne esce come ribaltato: l'attenzione alla dinamica delle passioni e quindi alla scrittura letteraria (anche attraverso una ricchissima produzione epistolare, tra le più efficaci della nostra storia) resterà costante in Verri così come l'attenzione alla scrittura storiografica, ambiti nei quali molto opererà poi l'altro Verri, Alessandro (originale storico e autore, fra le altre opere, della *Storia d'Italia*, alla cui pubblicazione non acconsentì e che pure avrebbe dato, se conosciuta ai suoi tempi, un apporto non secondario al dibattito allora sempre più decisivo sulle radici storiche dell'identità italiana e sui conseguenti termini della sua ricostruzione).

Si capisce allora perché il grande Alessandro Manzoni, connesso a quei pensatori anche per via di sangue[7], pur in altra temperie culturale, non potesse fare a meno di considerarli tra i pilastri della sua formazione di narratore-storico, così come esplicitamente dichiara nella *Storia della colonna infame* e così come è continuamente implicito nei *Promessi sposi*, dove il tema della giustizia e dei giudici, delle pene, della tortura, delle leggi, dei soprusi, del diritto calpestato dall'arbitrio del più forte, dell'umanitarismo cattolico in geniale intreccio con le grandi radici illuministiche *è* il cuore stesso del romanzo[8].

Ma il senso complessivo di quei grandi protagonisti della stagione illuministica milanese meglio non potrebbe dirsi che con le parole di Franco Venturi:

L'utilitarismo e la volontà d'un generale rinnovamento erano comuni, come si vede, a Beccaria e a Verri. Il calcolo di Pietro era più limitato e concreto, ancorato com'era ad una concezione più strettamente politica ed economica. Più fiducioso Beccaria in una trasformazione profonda, morale e sociale. L'impostazione stessa dei due libri era diversa: le *Meditazioni* tendevano a diventare una teoria generale

7. La madre di Manzoni, Giulia, era figlia di Cesare Beccaria, che quindi fu nonno materno di Manzoni, e pare ormai certo che il vero padre di Manzoni, il padre naturale, fosse il minore dei fratelli Verri, Giovanni, legato a Giulia Beccaria da una conclamata relazione.

8. Si vedano in proposito le acutissime osservazioni di E. Raimondi, *Letteratura italiana e identità nazionale*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

dell'uomo e della società, mentre *Dei delitti e delle pene* restava appassionatamente legata ai singoli problemi, al diritto penale, alla tortura, alla pena di morte e tutta la speranza del suo autore era riposta in alcune decisive riforme specifiche. In Verri il calcolo delle passioni inclinava al pessimismo e al machiavellismo. Beccaria cercava la via attraverso la quale si sarebbe potuti giungere a mutare le coscienze e le cose. Al duro realismo di Pietro si contrapponeva in Beccaria la volontà di creare un diverso rapporto tra gli uomini. Eppure, malgrado ogni differenza e ogni contrasto, l'uno e l'altro restavano sul terreno delle riforme, non passavano su quello dell'utopia o della palingenesi. Portavano lo spirito di Rousseau nei problemi giuridici ed economici, ma restavano saldamente ancorati ai problemi del loro tempo e alla volontà concreta di applicare almeno una parte del programma, di fare un po' di bene, di lavorare a trarre il loro paese dalla profonda decadenza o ignavia in cui lo sentivano immerso[9].

9. Venturi, *Settecento riformatore*, vol. I, cit., pp. 714-5.

3
Mondi e volti del Settecento

1. Se proseguiamo nella chiave di lettura che fin qui abbiamo voluto perseguire e spostiamo lo sguardo alla incalcolabile messe di scritture più propriamente letterarie che si dispiegano nella cultura settecentesca tra Europa e Italia non si può non restare sbalorditi: il dibattito riformatore e illuminista si intreccia con un dispiegamento di generi letterari senza precedenti. E spesso i protagonisti sono gli stessi che intervengono nel dibattito politico, ideologico, storico ed economico: Voltaire è un caso clamoroso (specie come autore teatrale ma in realtà in azione su molti altri generi) ma tutt'altro che isolato (Rousseau, Montesquieu e Diderot con le loro grandi scritture narrative, epistolari e autobiografiche su tutti). I protagonisti, più o meno grandi, più o meno eccellenti, sono in numero altissimo. In sostanza e come già dicevamo nei capitoli precedenti (e come accenneremo anche a proposito di musica e pittura e arti in genere) nulla si può intendere del Settecento riformatore se non lo si guarda nel suo insieme che poco o niente ha a che vedere con la caricatura manualistica che spesso ne è stata fatta. Il Settecento riformatore *è* la sua immensa produzione artistica e letteraria. Assistiamo alla vera e propria esplosione dei generi che segneranno definitivamente la modernità: penso innanzitutto al romanzo e al teatro con il seguito di incalcolabile portata dato dall'ampliamento esponenziale di pubblico e spettatori, quei fruitori fondativi del moderno circolo ermeneutico dove il pubblico diviene essenziale protagonista della produzione artistica.

Il teatro in particolare (col connesso melodramma) conosce una fortuna grandissima e fa da catalizzatore a molteplici ed essenziali dibattiti, a cominciare da quello sulle *passioni* e le loro complesse dinamiche: con un serrato confronto tra la riscoperta di Shakespeare e l'attrazione, sempre fatale, per i grandi modelli classici.

Nella narrativa romanzesca poi si definiscono nuove frontiere sociali e morali che intrigano un pubblico spregiudicato e pronto a nuovi "costumi". Si pensi al successo del filone libertino, ribelle al tradizionale moralismo bi-

gotto (filone forte e originale anche nell'Italia così retriva e "papalina", basti pensare ai Casti, ai de' Giorgi Bertola, ai Baffo, ai Casanova); o si ponga mente all'ascesa sociale dirompente (specchio di profondi rimescolamenti fra i ceti lungo il Settecento con l'emergere della borghesia moderna) di tanti protagonisti di romanzi specie inglesi a far data dalle straordinarie opere narrative del primo Settecento di Daniel Defoe (*Moll Flanders*, *Robinson Crusoe*...) fino al modello della *Pamela* di Richardson e oltre; o si pensi ancora ai romanzi d'avventura connessi spesso a resoconti di viaggi in terre misteriose e inesplorate (è grandissima ad esempio la fortuna dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza attivi a Venezia) o alla diffusissima pratica del romanzo epistolare. Tutto indica una continua, permanente forma di contiguità inestricabile tra ragione e immaginario, tra realismo e fantastico, come attesta la impressionante contestuale diffusione in tutti i cenacoli e in vasti pubblici europei della favolistica, ricchissima di testi e autori straordinari specie in Francia, Germania, Inghilterra e Italia: basti pensare al nostro Carlo Gozzi (1720-1806), l'antagonista in campo teatrale a Venezia di Goldoni.

Ma è ugualmente rilevantissima la produzione poetica e lirica che in Italia in particolare, e grazie al dibattito sorto fra gli impulsi innovatori dell'Accademia d'Arcadia e fra le suggestioni della vasta produzione di un grande "europeo" come il Metastasio, conosce una straordinaria stagione di profonda revisione degli statuti poetici non meno che lessicali, linguistici e stilistici della nostra consunta ed estenuata tradizione petrarchista.

Se poi ci volgiamo a trattatistica, libellistica satirica, letteratura di viaggio, traduzioni da classici antichi e dai moderni, generi ampiamente praticati ovunque e molto anche in Italia, il quadro diviene ricchissimo di molteplici tavolozze variegate. È come se il fervore di nuova scoperta della realtà e il desiderio politico forte di rinnovarla coinvolgessero tutta la sfera della scrittura e dell'arte: non a caso ci premeva sottolineare come un grande riformatore quale Beccaria ponesse una uguale e partecipe attenzione al tema dirimente dello *stile* e come su questa scia tutti i principali attori dell'Illuminismo italiano ed europeo ci tenessero a dire la loro. In Italia in particolare accade una cosa curiosa: persino chi polemizza con i grandi temi illuministici e apparentemente almeno da posizioni più conservatrici finisce con l'auspicare un profondo rinnovamento delle "umane lettere"; basti pensare a un Baretti o a un Bettinelli, peraltro apertissimi al confronto col dibattito europeo.

Inoltre anche in Italia assistiamo all'interessante fenomeno delle "contaminazioni" di generi e saperi tra letteratura e filosofia, tra scienze e os-

servazione dei costumi come in Francesco Algarotti, in Gasparo Gozzi, in Melchiorre Cesarotti, in Ludovico Antonio Muratori e tanti altri. Fra l'altro in Italia si traduce molto (è una tradizione che rimarrà viva fino ad oggi nel nostro paese). Si traducono i classici latini e greci: e per l'Italia e l'Europa vale la pena segnalare, in quel contesto culturale, lo straordinario rilievo che riveste la lettura sistematica (accanto a Orazio, di cui diremo) del poema di Lucrezio, poema epicureo del cosmo e dell'uomo, poema di scienza razionale e di laceranti riflessioni sulle passioni. E si traducono o si editano moltissimi testi da più lingue europee: è interessante notare come in questa fase i letterati e riformatori italiani spesso padroneggino più lingue e spesso scrivano anche in quelle lingue. È in questo contesto ad esempio che, grazie soprattutto al convinto repubblicano illuminista e "razionalista" riformatore Cesarotti (1730-1808), al tempo stesso grande esperto di tragedia, teatro e stile (intorno a cui disputò con Alfieri), anche in Italia precocemente, con la sua traduzione dell'*Ossian*, si avvia l'interesse settecentesco per la tradizione medievale dei cantori nordici "primitivi" e va prendendo spazio crescente la passione per il Medioevo come luogo "originario", positivo e misterioso radicato nelle plaghe dell'Europa nordica (a quanta produzione anche contemporanea di generi *fantasy* ha dato origine questo mito!). Quel Cesarotti che fu contestualmente prolifico traduttore ad ampio raggio di tutt'altri testi, dai classici antichi alle tragedie di Voltaire. In altre parole è proprio tra molti adepti della cultura illuministica e riformatrice che si apre in realtà questo viaggio così fortunato nel Medioevo immaginario e fantastico molto prima della stagione romantica (così avviene, lo abbiamo visto, per il concetto di "sublime"). E ciò accade in parallelo a quello che storici come il Muratori avevano già avviato sul piano più propriamente scientifico della storiografia medievale documentaria e filologica. Ancora un nesso inestricabile dunque tra ragioni del fantastico e istanze della ragione che segna l'identità settecentesca proprio per questo così straordinariamente *moderna*!

Si guardi peraltro al grande dibattito europeo e italiano sulle *passioni* che coinvolge l'intera platea di letterati, scienziati, filosofi, politici con moltissimi testi e stimolati dalla stessa forza di un genere come il teatro: da un lato la curiosità scientifica, razionale e classificatoria propria dell'Illuminismo tende a porsi il problema del "governo" prudente e armonico delle passioni umane, dall'altro quello stesso filone di pensiero accetta l'indispensabilità della passione come motore imprescindibile dell'agire umano di là dalla sua stessa "razionalità". Anzi la "coabitazione" di ragione e passione, di amore e amicizia (*La nuova Eloisa* di Rousseau) sembra una delle cifre più felici

per cercare di comprendere la complessità talora inestricabile della temperie culturale e ideologica settecentesca: il teatro con le sue potenti dinamiche o la riflessione storica, romanzesca e immaginaria sulle epoche "barbare" o le narrazioni erotiche sulla potenza invincibile delle "liasons dangereuses" (de Laclos) aprono, fra i tanti che si potrebbero citare, squarci decisivi per dar voce al ventaglio delle passioni.

E questa voce è ovviamente, come per tutta la cultura settecentesca, "plurilingue". Il francese è lingua d'obbligo in Italia come in tutti i paesi europei fino alla Russia, ma è molto conosciuto tra gli intellettuali italiani anche l'inglese (e bisognerà paradossalmente attendere in Italia i nostri tempi perché l'inglese torni ad essere praticato di nuovo con tale forza): peraltro l'attenzione non è solo verso l'Inghilterra ma anche molto verso ciò che accade in America del Nord e verso il nascere degli Stati Uniti. Si pensi alla vicenda biografica esemplare in questo senso di Da Ponte che finisce i suoi giorni a New York, o all'attenzione grande ed entusiasta, non scontata, di Alfieri alle vicende dell'affermarsi della libertà americana. In altre parole in Italia, come del resto in molti altri paesi europei, pur dedicando spazio rilevantissimo al culto degli antichi (corroborato anche dalle nuove scoperte archeologiche), si apre il fronte dell'"internazionale letteraria moderna" e della circolazione di testi, lingue, generi e idee con moltissime traduzioni (senza questa stagione sarebbe difficile comprendere la formazione decisiva ad esempio di nostri grandi autori ottocenteschi e "romantici" come Leopardi, Foscolo o Manzoni).

Il tema che accomuna tutti è un desiderio forte di rinnovamento di generi e stili da adeguare alle istanze etiche di un generale rinnovamento dei costumi (tema poi non casualmente molto caro al Leopardi del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani* o delle *Operette morali*) e della lingua stessa come cemento operoso di una comunità nazionale; che in Italia vorrà soprattutto dire un forte impulso verso l'abbandono di ampollose formule retoriche e la battaglia per una lingua chiara e incisiva, non imbalsamata da vecchi precetti della Crusca, non separata dalla vivace linfa dei dialetti (si pensi in Sicilia a un Meli o al Goldoni "veneziano") e dal parlato orale (ci vorrà molto da noi in realtà perché queste istanze si affermino in modo diffuso nonostante gli audaci precorrimenti delle scritture illuministiche non a caso così care a Italo Calvino o a Leonardo Sciascia); lingua aperta senza timori alle procedure e al lessico di molteplici saperi anche scientifici e di altre lingue contemporanee, specie il francese. Vi sarà in Italia ovviamente chi volgerà questi intenti abbinandoli a una partecipe istanza di riforma illuministica, chi li avvicinerà da punti di vista meno

ideologicamente innovatori e però ugualmente attenti a una complessiva riforma morale italiana, tema gigantesco e mai risolto nella storia anche recente del nostro paese.

E qui occorre però fare il punto su uno sfondo imprescindibile per comprendere la "complessità" del Settecento italiano non meno che europeo (e per inciso strettamente connesso anche al discorso sull'arte) ovvero la questione religiosa e il ruolo della Chiesa e delle Chiese. L'approccio è stato a livello vulgato troppo schematico: la cultura laica ha spesso finito con l'accreditare una sorta di perdita "d'aura" della tradizione cristiana settecentesca guardando giustamente con entusiasmo alla ricchezza innovativa del dibattito illuminista. Ma le cose, specie se traguardate dall'osservatorio essenziale dell'arte, stanno in modo molto diverso e al solito molto più complesso. Occorre insomma intenderci bene su questo punto cruciale. È vero in effetti che gran parte dei *philosophes* riformatori e di molte avanguardie artistiche si attestano su posizioni che oggi chiameremmo "laiche"; è vero che uno strisciante ateismo circola in molti ambienti scientifici, libertini e anticonformisti ed è anche vero che va emergendo un certo relativismo etico in aperta polemica con il lato più oscurantista, bigotto, superstizioso del cristianesimo come di altre religioni (e fu importante la grande lezione già a suo tempo avviata da Spinoza). La sacrosanta indignazione per le intromissioni della Chiesa nell'ambito temporale (ad esempio è in questo clima che matura la durissima polemica contro i Gesuiti e il gesuitismo che porterà alla soppressione temporanea di quell'ordine) così come il rigetto di ogni forma di inquisizione divengono comuni in tutti i cenacoli intellettuali e in molti ambiti politici.

Ma non vanno sottovalutati altri fenomeni di segno diverso e particolarmente presenti in Italia: ad esempio la Chiesa resta uno dei centri essenziali di formazione, promozione e apprendistato culturale per i non abbienti e non solo. Così in Italia in particolare assistiamo al paradossale fenomeno (che già un grande critico laico come Carlo Dionisotti aveva ben individuato nella lunga durata delle lettere italiane tra Medioevo e Ottocento parlando di un'Italia a prevalente composizione di "chierici" più che di "laici") di molti pensatori e riformatori che appartengono a ordini religiosi benché sovente del tutto laici nelle loro teorie. Il "deismo" alla Voltaire, alla Lessing o alla Hume come accettazione di una impronta divina indispensabile a comprendere l'ordine del cosmo e il suo "inizio" è componente essenziale di quasi tutte le correnti filosofiche settecentesche e già conclamata da Newton. La religione come alleata preziosa nel governo dei popoli esattamente nel senso che Machiavelli aveva già enunciato (sulla

scorta dei suoi amati romani antichi) è pratica corrente tra i governanti a tutti i livelli e non verrà sradicata da nessuna rivoluzione.

Infine: il cristianesimo sia protestante che cattolico-tridentino continua ad avere una presa enorme presso le masse popolari dovunque. La Chiesa romana e pontificia ma anche le Chiese protestanti ne sono ben consapevoli: di qui il ruolo tutt'altro che secondario che continuano a esercitare sulla società e sulla politica facendo pesare il loro diffuso consenso che si attua specie in ambito cattolico anche attraverso il dispiegamento massiccio (e radicato in ancestrali pratiche) di cerimonie, culti (si pensi al mai tramontato culto delle reliquie), persecuzioni sanguinarie, esorcismi, riti, apparati, feste, per cui il contributo delle arti (con un ruolo mai abbastanza sottolineato a dovere anche dell'oreficeria sacra di altissima fattura e diffusione universale) è di primissimo piano (questa dimensione antropologica a caratura ancestrale-religiosa di arti e saperi è stata magistralmente illustrata a suo tempo da studiosi come Arturo Graf e Piero Camporesi). Non a caso, e per cauti esperimenti, all'interno della Chiesa cattolica, ai suoi vertici, qualcosa si tenta di mettere in campo che contemperi simili tradizioni a forte radicamento popolare con moderate aperture a certa cultura laica d'avanguardia specie scientifica (con le possibili ricadute umanitarie ad esempio della medicina), musicale, pittorica e letteraria ovviamente (più che politico-ideologica): è la via che con prudente determinazione va avviando, quando diviene papa nel 1740, il bolognese Prospero Lambertini ovvero Benedetto XIV; via che era un singolare impasto di sincretismo il cui intento restava comunque quello di consentire alla Chiesa di consolidare il consenso popolare e delle *élites* tenendo saldamente nelle proprie mani le redini della mediazione con i saperi laici emergenti (che era poi l'operazione riuscita alla Chiesa in modo strepitoso nel Medioevo col tomismo rispetto al razionalismo averroista e poi nel Rinascimento attraverso il fertilissimo intreccio con i saperi e gli immaginari umanistici a valenza greco-latina).

Tutto ciò ovviamente comportò nel Settecento una ricaduta di grande effetto per la cultura in generale: la musica, la pittura, la scultura, l'oreficeria, l'architettura e parte non secondaria della letteratura, specie teatrale, anche ai più alti livelli continuano (come già nei secoli dal Rinascimento al Barocco) a nutrirsi di temi religiosi, di immagini sacre, di miracoli, di celebrazioni del Vecchio e Nuovo Testamento, e la Chiesa e le comunità ecclesiali sono, accanto ai sovrani, fra i principali mecenati e promotori delle arti tutte (si pensi solo all'immenso patrimonio di cantate, sonate, concerti da eseguire in chiesa durante le cerimonie e i riti religiosi di ogni tipo e curati da titani della musica, da Bach a Haydn, a Handel, a Vivaldi

fino a Mozart e oltre). La complessità del Settecento riformatore, anzi la sua difficile definibilità in canoni ossificati e rigidi sta anche qui: l'arte parla sovente il linguaggio della Chiesa e parla alla massa popolare dei fedeli. In Italia il fenomeno è poi macroscopico ed è una delle cause non secondarie della mai interrotta interferenza di Chiesa e Vaticano nelle vicende temporali del nostro paese. La polarità tra immaginario e ragione passa anche per questa non eludibile dinamica, che finisce col caratterizzare l'ambito stesso dell'arte religiosa più elevata. Se da un lato il fasto rococò sembra pervadere e monumentalizzare chiese e regge, dall'altro l'attenzione al vangelo umile e creaturale-francescano conquista l'altro polo specie in musica e pittura. Il che altro non vuol dire che anche in campo ecclesiastico si manifesta una forte attenzione alla realtà, alla rappresentazione di un Sacro "fastoso" che si mescola indissolubilmente alla realtà più quotidiana (stagione aperta molto prima da Caravaggio e da Rembrandt e rafforzata dal grande e lunghissimo fiorire dell'arte fiamminga e italiana, in particolare veneta, lombarda, napoletana). Se ciò è evidente nella pittura laica delle infinite "nature morte" (così care all'attenzione critica di Federico Zeri), è evidente anche nelle infinite rappresentazioni di umili natività, di persecuzioni cruente dei primi martiri, di spietate crocifissioni e così via. Il Settecento è l'età dei grandi paradossi e delle contraddizioni polari (è il secolo al tempo stesso del mitopoietico Tiepolo e di "vedutisti realisti" come Guardi o Canaletto) ed è per questo che è anche in Italia il secolo fondativo della nostra modernità.

Forse sta qui uno dei motivi per cui il viaggio in Italia da parte di tutti i rampolli delle famiglie europee benestanti e di tutti i più avveduti intellettuali, artisti e pensatori di ogni paese è ritenuto così *indispensabile* (il cosiddetto *Grand Tour*): l'Italia non è più al centro del mondo come nel Medioevo e nel Rinascimento eppure continua a essere meta ineludibile di ogni "viaggio di formazione" (fino al memorabile e insuperabile culmine del *Viaggio in Italia* di Goethe). L'Italia infatti è il paese in Europa dove forse maggiormente il crogiuolo settecentesco assume un fascino indescrivibile e al tempo stesso un senso di lacerazione senza speranza: dai resti possenti dell'antichità classica così amata alla cultura e all'arte rinascimentale e barocca si trascorre quasi senza soluzione di continuità alle contraddizioni profonde di un presente segnato nella penisola da indiscutibili primati in molti campi del sapere (economia, filologia ed erudizione storiografica, scienze...) e dell'arte (gli amati teatri e melodrammi italiani...) calati però in una realtà impressionante di povertà, degrado e arretratezza economica non meno che politica (e dove peraltro appunto ancora la religione assume un ruolo determinante). L'Italia è perciò un paese "da leggere" e da "guar-

dare" come pochi altri in quel tempo con tutte le sue inestricabili aporie. Basti pensare ad esempio alle nostre straordinarie scuole architettoniche ponendosi a due opposti poli geografici e culturali: alla fondazione di San Pietroburgo partecipano da protagonisti architetti italiani e bolognesi e nei nascenti Stati Uniti lo stile neoclassico-palladiano di radici rinascimentali italiane, via Inghilterra georgiana, impronta di sé gli edifici pubblici e privati più significativi delle principali città e dimore di campagna a cominciare da Washington fino al profondo Sud.

Ed è per questo, per capire meglio ancora questi punti decisivi della nostra identità "plurima" così cari agli europei e agli americani, che occorre avvicinarsi a un pittore emblematico per tutto ciò che sin qui abbiamo detto, ovvero al veneziano (e Venezia è città emblematica del nostro Settecento) Giambattista Tiepolo e ai suoi importanti interlocutori.

2. Nella luce dei cieli dipinti da Giambattista Tiepolo si incarna in maniera esemplare l'ultima epifania della grandezza della Serenissima Repubblica di Venezia. Attraverso la vicenda personale del grande artista (1696-1770) possiamo percorrere infatti l'intero Settecento veneziano.

La centralità di Venezia sopravvive nel Settecento nonostante il governo sia molto preoccupato di mantenere lo *status quo* attraverso una politica di neutralità che, in seguito alla stipulazione nel 1718 della pace di Passarowitz, avrebbe assicurato alla repubblica un secolo di pace, con la tentazione di isolarsi dall'Europa. Una politica in parte comprensibile se si considera come Venezia, dopo l'ultimo debole bagliore di gloria dato dall'assedio di Corfù nel 1716, fu costretta con questa pace a rinunciare a tutte le conquiste nel Peloponneso dei trent'anni precedenti.

Mentre politicamente Venezia scivola fuori dalla scena della storia europea in un silenzio ovattato, tesa alla conservazione delle strutture della propria repubblica aristocratica, promuove però contestualmente una proiezione di sé nella sfera del mito, richiamandosi alle tradizioni di un passato glorioso, civiltà tra le più alte che si conoscano, e offrendosi a tutta Europa come l'emblema di una grande potenza, al tempo stesso però e soprattutto patria del teatro, degli spettacoli, del carnevale e del divertimento raffinato. L'immaginario europeo settecentesco si nutre di questo mito alla cui creazione Venezia si affanna con ogni mezzo, chiamandovi a concorrere soprattutto i suoi artisti. Lo testimoniano i numerosi stranieri che nel Settecento visitano la città e che spesso vi risiedono per diversi anni, divenendo essi stessi promotori delle arti.

Se l'arte è cosa viva, se è espressione insostituibile di una determinata

civiltà, questa sua essenza assume particolare significato con l'arte figurativa nella Venezia del Settecento. Venezia vive nella pittura il suo secondo rinascimento; la pluralità di tendenze che la caratterizza riflette il nuovo fermento di idee che stava interessando l'Europa e che penetrerà per varie vie anche nel dibattito culturale della città.

Tiepolo, che avrebbe celebrato nei suoi affreschi la gloria della Serenissima, nasce in una repubblica millenaria che gli sopravviverà di poco; appena 27 anni dopo la sua morte, con il trattato di Campoformio (1797), la Serenissima perderà infatti per sempre la sua autonomia politica.

Venezia dà corpo comunque in questo periodo ad una propria vita letteraria di alto livello, offre terreno fecondo e continuativo ai suoi artisti e fornisce anch'essa peraltro il suo tributo alla passione del "vero" che anima il volto riformatore e illuminista del Settecento; e lo fa con la lucidità cristallina di Canaletto, con la satira della società salottiera di Pietro Longhi, con l'arte vicina alla realtà quotidiana della vita più umile e silenziosa di Giandomenico Tiepolo, figlio di Giambattista, con l'arte di Antonio e Francesco Guardi. Questa grande stagione pittorica veneziana, collocata tra Tiepolo e i pittori appena menzionati, è l'emblema perfetto della straordinaria complessità della stagione settecentesca a cavallo tra ragione e immaginario; tra reale, verosimile e finzione mitopoietica.

Agli inizi del Settecento del resto, grazie a quel fervore di ricerche e aspirazioni di cui sono protagonisti artisti come Sebastiano Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini e Jacopo Amigoni, Venezia assume una posizione di punta nel rinnovamento in chiave rococò che sta interessando la pittura europea. Il palcoscenico pittorico veneziano si propone a noi con una straordinaria ricchezza e con un indiscutibile fascino: le profonde ombre dei "tenebrosi", l'intensità chiaroscurale di Piazzetta, le trasparenti policromie di Sebastiano Ricci e la levità di Pellegrini e Rosalba Carriera, i paesaggi nitidi dei vedutisti e gli interni domestici di Pietro Longhi. In particolare a Venezia si vive quella fervida ricerca di luci, di raffinata misura che ha la fascinazione tuttavia di un "declino" sontuoso ed elegante.

Nel variegato scenario della pittura a Venezia Tiepolo segue un percorso del tutto personale, senza soste né tramonti, ineguagliabile per ricchezza tematica, ma che s'incontra tuttavia con le correnti più profonde di una storia cittadina peculiare. Dagli affreschi e dalle tele del Tiepolo emerge un universo di immagini sedimentato nella coscienza della realtà veneziana ma che il suo pennello trasforma in una nuova "favola" di metamorfosi e di fantastico. I suoi affreschi riempiono del loro tripudio palazzi, saloni e foresterie sparse tra il Trevigiano, le sponde del Brenta, l'amenità degli

Euganei, apparentemente "altri" rispetto ai nuovi tempi e invece profondamente connessi alla loro tensione immaginaria e creativa che (come finora abbiamo mostrato) li caratterizzava compiutamente.

Rimaniamo incantati di fronte a certi affreschi che popolano spazi e volte: affreschi che sono spesso narrazioni poetiche che Tiepolo desume dall'Ariosto e dal Tasso, come a Villa Valmarana, oppure dalla Bibbia e dalle vite dei santi, da lui trasformate in figurazioni drammatiche e narrative in chiese e palazzi oppure dalle allegorie geografiche e mitologiche dei continenti vecchi e nuovi come gli accade di creare splendidamente nella Residenza di Würzburg in Germania.

Nel momento in cui ammiriamo questa pittura celebriamo anche i fasti settecenteschi della Serenissima, che cela nell'opulenza il lento declino della sua potenza mercantile e politica. Sebbene per tutto l'Ottocento un certo gusto neoclassico, e poi romantico, lo abbia giudicato troppo "artificioso", e nel nostro secolo abbia pesato non poco la "stroncatura" di Roberto Longhi per una diffidenza, nell'immediato dopoguerra, verso tutto ciò che potesse apparire "retorico", oggi Tiepolo è ormai riconosciuto il più grande e il più rappresentativo degli artisti del Settecento veneziano[1]. Tiepolo mette in scena fastosi spettacoli alimentando in questo modo i bisogni di una società vivace e appagata seppure molto curiosa del pensiero illuminista emergente.

Nonostante Tiepolo, negli oltre cinquant'anni della sua itinerante carriera, sia stato anche un grande pittore di soggetti sacri (torniamo al tema del rapporto arte-religione), desideriamo qui soffermarci sulla produzione d'ispirazione prevalentemente profana: e all'interno di questa in particolare su quella ispirata dalle narrazioni poetiche, dai testi letterari, non tralasciando di ricordare l'ampio repertorio tematico che comprende mitologia, allegoria, narrazioni storiche. Tiepolo infatti ebbe una preziosa cultura mitologica e storica al tempo stesso.

Il mecenatismo laico a Venezia era sempre stato ovviamente aristocratico ed era perciò abbastanza logico che la stessa aristocrazia improntasse di sé la pittura veneta più di quanto allora non avvenisse in qualsiasi altra nazione.

Erano soprattutto le nuove, grandi famiglie nobili a tenere i contatti con i maggiori artisti del tempo. Si instaurò in tal modo un processo fondamentale per lo sviluppo della pittura veneta: tali famiglie si dettero a collezionare opere d'arte contemporaneamente al loro ingresso nei ranghi della nobiltà, una disposizione questa che non si legava necessariamente a

1. Cfr. R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2006.

un gusto preciso; esclusi dalle leve dell'amministrazione dall'antica aristocrazia, i nuovi nobili promossero tuttavia una sorta di "autopromozione" legata alla contemplazione dei sogni del passato. Se Veronese e Tintoretto nel pieno Rinascimento erano stati impiegati nella glorificazione dello Stato, Tiepolo fu preferibilmente impiegato per esaltare singole famiglie e a questo scopo furono a lui destinati gli ambienti più rappresentativi di palazzi e dimore, contribuendo in questo modo al rifiorire di una secolare tradizione specificamente italiana, quella dell'affresco monumentale, alle cui forme imperiture destinare la glorificazione della famiglia aristocratica committente o degli stessi sovrani.

Attraverso lo splendore delle loro iniziative artistiche questi aristocratici veneziani più recenti ebbero come ambizione quella di nascondere le loro non antiche origini e marcare così con il maggior vigore possibile la loro nuova nobile "visibilità". La riluttanza a rompere con quel glorioso passato veneziano, entro cui ambivano di farsi "riconoscere" a loro maggior gloria, spiega il raro impiego di pittori come Antonio Pellegrini, Jacopo Amigoni e Sebastiano Ricci nella decorazione delle ville private: essendo questi maestri i protagonisti della grande decorazione pittorica moderna aperti alle istanze che venivano dall'Europa, conobbero commissioni più adeguate, successi assai maggiori lontano da Venezia. Fu Tiepolo invece fra i pochi capaci di incarnare i gusti della nuova committenza. Pittore simbolo della Venezia settecentesca, diede più di ogni altro alla sua città la consapevolezza di essere protagonista della scena artistica, luogo privilegiato in cui si crea bellezza. Sorprende il fatto semmai che la Serenissima non si servisse di lui come "pittore ufficiale" della repubblica se non occasionalmente e lo indirizzasse poi alla corte di Madrid. Ma è visibile ancora oggi nel Palazzo Ducale l'espressione allegorica di assoluto ottimismo che lo Stato voleva trasmettere, nonostante in quel preciso momento storico i commerci a Venezia destassero preoccupazioni, proprio grazie ai geniali affreschi di Tiepolo. Nel *Nettuno che rende omaggio a Venezia* (1745) Tiepolo raffigura Venezia infatti come una bellissima regina alla quale Nettuno vigoroso e appassionato fa omaggio delle ricchezze del mare.

Come ha notato Michael Levey, Tiepolo dà vita a una sorta di florilegio celebrativo che attraversa tutte le possibili chiavi espressive e tutti i generi, dall'epico al sublime, dal sentimentale al patetico, attraverso la pittura sacra e il genere storico, l'idillio e l'encomio, il fantastico e il realistico, il romanzo, la novella, la tradizione popolare e il gesto devozionale, l'allegoria e il mito. I committenti del Tiepolo anche quando gli propongono soggetti più circostanziati, sono in realtà i primi a riconoscergli i diritti della fantasia e a

desiderare quindi di vedere con quale sorprendente pluralità di invenzioni figurative egli sapesse interpretare i soggetti più tradizionali, le fonti della tradizione letteraria.

Sotto il profilo tematico Tiepolo non fa che dipingere un mondo in cui trovano posto mitologia, allegoria, religione, figurazioni morali, simboli ed emblemi (repertorio già della grande decorazione rinascimentale, barocca e tardobarocca), che proprio allora venivano attaccati dal pensiero critico e dal razionalismo dominante e caparbiamente si dispone ad affermare i diritti della fantasia, a celebrare il potere dell'arte che sa accogliere quanto inutilmente si vorrebbe confinare ai margini.

I cicli realizzati da Tiepolo tra il 1720 e il 1730 per le famiglie Sandi e Dolfin, destinati a coprire le pareti dei grandi saloni da ricevimento, offrivano esempi di imprese eroiche e di comportamenti encomiabili; i committenti che andavano cercando un'ascendenza classica li apprezzavano in maniera particolare. All'epoca in cui lasciò definitivamente Venezia, nel 1762, Tiepolo aveva eseguito una ventina di tali cicli, a olio o a fresco, a Venezia stessa, nelle città limitrofe e nelle ville della terraferma, per questi e altri committenti ancora.

Le fonti letterarie dei soggetti profani del Tiepolo sono perciò le opere antiche e moderne che gli artisti italiani del Seicento e del Settecento leggevano e consultavano solitamente. La letteratura greca e latina conteneva racconti di personaggi eroici con le "epopee" di Omero, Virgilio e Ovidio; a queste si aggiungevano le storie di Livio, Svetonio e Plutarco (care già al Mantegna gonzaghesco) che contestualmente sostennero la creatività del Tiepolo per tutta la vita. Tuttavia per quanto ricche, variegate e storicamente consolidate, queste fonti non furono le uniche cui l'artista si rivolse in cerca d'ispirazione; i due poemi cavallereschi dell'Ariosto e del Tasso fornirono più di uno spunto all'immaginazione del pittore. L'*Iconologia* di Cesare Ripa, le *Immagini delli dei degl'antichi* di Vincenzo Cartari e, in misura minore, l'*Emblematum liber* di Andrea Alciato costituivano repertori di emblemi le cui molte edizioni cinquecentesche e secentesche giovarono più volte al Tiepolo, dall'inizio alla fine della sua carriera. Infine, il nuovo genere letterario costituito dalle "guide" di viaggi ed esplorazioni fu determinante per la formulazione dei *Quattro continenti* nella Residenza di Würzburg così come i trattati politici contemporanei influenzarono la sua *Gloria di Spagna* nel Palazzo Reale di Madrid.

Naturalmente, quando preparava un dipinto, Tiepolo non si limitava a consultare testi, ma a nutrirlo era anche l'intera tradizione artistica veneziana, e in particolare Veronese, l'artista del Rinascimento veneziano per

eccellenza. Una delle fonti favorite dal Tiepolo fu poi la scultura antica; la sua familiarità con la statuaria romana ebbe inizio già durante la giovinezza e il successivo adattamento che ne fece è leggibile in tutti i suoi affreschi a Würzburg e in Spagna.

La conoscenza da parte di Tiepolo di buona parte delle fonti letterarie e pittoriche che informavano la sua arte derivava da letture personali e dalla sua osservazione diretta. In alcuni casi, tuttavia, queste letture gli vennero segnalate dalle molte e diverse persone che gli commissionarono opere e con le quali Giambattista lavorò. Committenti come i Sandi, i due fratelli Dolfin, Nicolò Loschi e Giustino Valmarana avevano una cultura con solide basi classiche e i loro suggerimenti e consigli dovettero essere determinanti. Emerge insomma un preciso legame con la grande tradizione umanistica e rinascimentale che si dispone perfettamente nei plurimi fermenti del mondo settecentesco. L'esperienza di un artista come Tiepolo sembra cioè consolidare l'idea di un percorso parallelo e di lunga durata (metamorfico e "ovidiano") al cuore delle identità culturali dell'Europa moderna, fin dentro il Settecento "riformatore"[2].

Dall'altro lato preme però indicare, sempre per la complessità di cui argomentiamo, anche il ruolo avuto proprio da certa cultura illuministica e da personaggi che incarnarono tale cultura e con cui Tiepolo formò di tanto in tanto quello che potremmo chiamare un "cenacolo di lavoro": Scipione Maffei, il famoso antiquario veronese la cui *Verona illustrata* del 1731-32 contiene stampe tratte da disegni di busti romani eseguiti da Giambattista; Giovanni Poleni, professore di scienze dell'Università di Padova, per il cui compendio delle antichità in cinque volumi (1737) Tiepolo contribuì a preparare i frontespizi; ma soprattutto il veneziano Francesco Algarotti, che commissionò opere del Tiepolo per Augusto III di Polonia e per il suo ministro, il conte Heinrich von Brühl, negli anni Quaranta. Algarotti divenne amico del Tiepolo e, fondamentale presenza per il pittore negli anni maturi della sua produzione, acquistò egli stesso alcune delle sue opere.

Incurante di un'attenzione ai dettagli eruditi troppo assillante, l'arte profana del Tiepolo è tessuta con più stravaganza che finezza, è di tono melodrammatico più che austeramente drammatico; il suo splendore visivo e il suo slancio epico non negano tuttavia in alcun modo l'erudizione scientifica e filologica, che aveva radici così profonde nella sua società. Proprio perché parlano il linguaggio di una cultura antica ma nascono dalle suggestioni illuministiche del mondo contemporaneo, i dipinti di soggetto

2. Cfr. G. M. Anselmi, *Gli universi paralleli della letteratura*, Carocci, Roma 2003.

classico e poetico del maestro veneziano offrono uno squarcio unico sul passato come estrema frontiera del grande Umanesimo italiano. In Tiepolo arte, letteratura, mitopoiesi, metafora, ragione si intrecciano insomma fino a farci intravvedere quale potenza ermeneutica ed evocativa abbia materiato per secoli, con continuità impressionante di rimandi, di echi, di "riscritture", la nostra cultura tra Umanesimo e nascente Romanticismo, fino almeno allo "spartiacque" del Foscolo[3], non a caso insieme "veneziano", italiano ed europeo.

Vi è un momento in cui sembra che Tiepolo prenda "respiro" e in cui questa profonda fisionomia dell'artista emerga con forza, e questo momento è il lavoro alla Villa Valmarana. La Villa Valmarana ai Nani presso Vicenza si distacca dal contesto di celebrazione fastosa del committente, di esaltazione nobiliare sul piano morale ed esemplare, che pure era una costante delle decorazioni pittoriche vicentine e non solo, da Ca' Dolfin a Villa Loschi. I suoi affreschi (1757) costituiscono una tra le affermazioni più singolari e alte della pittura di Giambattista Tiepolo, un *unicum* nel percorso tiepolesco, dalla ricchezza di rimandi letterari forse insuperata. La villa si articola in varie costruzioni: la palazzina a due piani, l'adiacente foresteria e la scuderia, che hanno dato all'intero complesso l'aspetto attuale solo in tempi diversi; ma l'intervento del Tiepolo interessa soprattutto la palazzina e parte della foresteria, dove principale artefice fu invece suo figlio Giandomenico.

La decorazione della palazzina si distribuisce nei cinque ambienti al piano terra, di cui Tiepolo affresca sia le pareti che i soffitti, tra loro strettamente collegati. Queste sale prendono il nome dai poemi classici e cinquecenteschi da cui sono tratti gli episodi affrescati: dopo il salone d'ingresso con l'episodio del sacrificio d'Ifigenia, ecco, equamente distribuite dall'una e dall'altra parte, le stanze cosiddette dell'*Iliade*, dell'*Orlando furioso*, opposte a quelle dell'*Eneide* e della *Gerusalemme liberata*. In questo modo si ha una calcolata alternanza fra il mondo dell'epica classica e quello dell'epica moderna, quasi a sottolineare, contro l'annosa *querelle des anciens et des modernes*, il valore universale e la contemporaneità della grande poesia di ogni epoca. Il significato globale di una scelta ispirata in modo così netto a tali opere letterarie rimane tuttora in ombra, ma dovette nascere dalla particolare poetica di Giambattista, che trovava negli episodi di quei poemi un sentimento a lui e a tutta la sensibilità settecentesca così caro, ovvero quel sentimento collocato al crinale tra il drammatico e il passionale, e che, nel

3. Cfr. G. M. Anselmi, *Le frontiere degli umanisti*, CLUEB, Bologna 1988.

gusto figurativo dell'artista, si andava poi traducendo su di un piano sensualmente patetico e idillico. Nelle quattro sale della palazzina Tiepolo ci presenta infatti gli episodi più intimi e drammatici: incontri d'amore e malinconici distacchi, felicità e disperazione, umane passioni e divini trionfi.

Siamo nel cuore dunque di una tematica che si propone di illustrare le connessioni tra arte e letteratura. Dalla seconda metà del Cinquecento, com'è noto, nuova fortuna nella poetica di pittori e poeti trovarono due assiomi: l'*ut pictura poesis* dell'*Arte poetica* di Orazio e un detto di Simonide di Ceo, riferito da Plutarco, che la pittura è poesia muta e la poesia è pittura parlante. Si venne riproponendo l'identità tra pittura e poesia, già presente nel pensiero classico ed ereditata dalla cultura umanistica, che legittimava la dimensione narrativa e teatrale nella pittura. I pittori si ispirarono a motivi letterari per le loro composizioni, in particolare ai più famosi poemi epici antichi e moderni; i poeti cercarono di evocare immagini a cui solo sembrava che le arti plastiche e visive potessero rendere giustizia. Ogni estetica delle arti venne fondata dall'Umanesimo sull'assioma che dipingere è *discorrere*, con la conseguente introduzione sempre più massiccia dei canoni retorici e letterari nei regni della pittura, come ben appare nel filone dell'emblematica, da Cesare Ripa ad Andrea Alciato.

La prospettiva di Tiepolo e la villa si trasformano perciò in un suggestivo viaggio nella vita di un tempo antico eppure sempre presente, nell'arte raffinata di un vivere all'insegna della bellezza e della natura.

Ciò che ha catalizzato in modo quasi esclusivo l'attenzione degli studiosi e a cui la Villa Valmarana deve la sua fama è la ricca decorazione ad affresco degli interni: essi si dispiegano negli spazi incantevoli della *fabula*, con una moltitudine di personaggi e di vicende evocate in una misura e in uno stile che corrispondono perfettamente al viaggio attraverso la poesia antica e rinascimentale e al suo approdo al Tasso. Le soluzioni che Tiepolo adotta alla Villa Valmarana sono più di carattere illustrativo che monumentale; gli elementi architettonici, cari al suo gusto, sono limitati al minimo, mentre assumono una parte preponderante le composizioni figurali. Lo stesso paesaggio, che altre volte aveva risposto a certe suggestioni arcadiche, non è più soggetto di rappresentazione pittorica. Emergono da queste rappresentazioni sempre i segni di una tensione passionale, l'imposizione da parte di Tiepolo del suo principio dell'intimità, in cui non è difficile cogliere una sfumatura sensuale. Nelle stanze dell'Ariosto e del Tasso in particolare riconosciamo un saggio stilistico di eccezionale modernità.

A queste nuove scelte iconografiche dovettero corrispondere sul piano formale un'articolazione linguistica inedita e un assetto stilistico nuovo,

ulteriore arricchimento dell'esperienza pittorica di Tiepolo. Sotto il profilo stilistico gli affreschi della palazzina registrano infatti una estrema e inedita semplificazione dei nessi compositivi, con la messa in scena di un numero limitato di protagonisti e l'affermazione di una rinnovata cifra cromatica, giocata su tonalità "schiarite", nuove alla tavolozza del pittore (e tanto lontane dalle "terre bruciate" e dalle "ombre dense" degli affreschi di Villa Loschi), nella gamma delicata dei giallini aciduli, tenui rosati, lilla pallidi, verdi smeraldi, adattati al tono patetico del racconto. In questa delicatezza quasi incipriata, in questo rococò della palazzina valmaraniana, sta la novità rispetto al grandeggiare quasi barocco della Villa al Biron. È una svolta tutta interna alla nuova sensibilità sentimentale e narrativa della cultura settecentesca.

L'architettura della palazzina richiama lo schema distributivo tradizionale nell'architettura veneta: quattro ambienti di modeste dimensioni si affacciano sul vano rettangolare di passaggio.

Per le pareti di ciascuna stanza furono scelte dai poemi tre o quattro scene, mentre sui soffitti, di modeste dimensioni, fu raffigurato un finto cielo animato da una divinità pertinente o da una allegoria. Alle pareti dell'atrio, negli spazi lasciati liberi dagli accessi alle stanze laterali e alla scala che conduce al piano superiore, aprono il poema pittorico tiepolesco due scene tratte dagli antichi: il sacrificio di Ifigenia e la flotta greca in Aulide, ispirati probabilmente alla tragedia di Euripide o al libro XII delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Sul lato destro del vano, il sacrificio della figlia di Agamennone è colto nell'atto conclusivo, appena un attimo prima del drammatico epilogo: il vecchio indovino Calcante, sconvolto, sta per abbassare il coltello sul seno della fanciulla accasciata sull'altare, abbandonata al rassegnato dolore, pronta a essere immolata per la vittoria su Troia e i Frigi, quando, per il prodigioso e improvviso apparire della cerva inviata da Artemide, Calcante sospende il rito e l'attenzione degli astanti è attratta verso l'alto. Al volto contraffatto del vecchio sacerdote fa riscontro il viso della vergine, che si dipinge di un abbandono tra il languido e lo sgomento, non privo di una nota di sensualità, al cospetto di una folla di ministri, soldati, alabardieri, che assiste attonita all'evento dell'apparizione dell'animale. La folla con la sua presenza è di contrasto al maestoso e tragico gruppo di Calcante e Ifigenia. All'estremità destra, isolato tra le colonne del portico, solo Agamennone pare non accorgersi del prodigioso evento e si copre il volto, nascondendo il tumulto dei sentimenti sotto i lembi rialzati del mantello con gesto di teatrale evidenza, mentre dal lato opposto scende provvidenziale, guidata

da un amorino, la cerva destinata a sostituire Ifigenia nel sacrificio, secondo la volontà di Artemide, che condurrà in salvo la fanciulla tra i Tauri.

Il tema, caro al gusto dell'epoca, era stato già trattato dal Tiepolo negli affreschi di Villa Corner a Merlengo e in due dipinti conservati a Parigi e a Tucson, considerati modelli dell'affresco. Bloccato in altezza dal vincolo architettonico, Tiepolo crea comunque una perfetta unità d'ambiente e l'illusione di uno spazio aperto mediante il telaio prospettico del colonnato ionico in primo piano, disegnato dal quadraturista Mengozzi Colonna. Sulla parete opposta la flotta dei Greci, forzatamente trattenuta nel porto di Aulide dal maleficio divino, sta finalmente per prendere il mare; il gonfiarsi delle vele al vento, sullo sfondo, annuncia la cessazione della bonaccia, scongiurata dalle preghiere di Calcante.

Dal salone, la prima stanza sulla destra è quella dell'*Iliade*. Ha come argomento, sul filo conduttore del tema d'amore, l'episodio della disputa tra Achille e Agamennone per il possesso di Briseide, ispirato al libro I dell'*Iliade*. Sulla parete a sinistra della porta che collega la stanza con l'atrio, Agamennone e Achille stanno per venire alle armi. Il Pelide, nell'atto di sfoderare la grande spada avventandosi contro l'avversario, è trattenuto a forza per la chioma bionda da Atena «a lui solo visibile; degli altri nessuno la vide» (I, 198), che sopraggiunge fulminea da destra. All'impeto raffrenato che incarna la figura di Achille, fa riscontro il ritrarsi sulla difensiva del personaggio di Agamennone, racchiuso nel mantello. Il volto concitato dell'eroe e la torsione quasi dolorosa del corpo tradiscono l'ira funesta che lo pervade, resa però inoffensiva dall'intervento divino.

Il taglio della scena, di stampo scopertamente teatrale, "quasi melodrammatico" alla Metastasio, contrappone le figure dei protagonisti, sospinte in primo piano, al "coro" dei soldati, comparse immobili e raffigurate su di un piano arretrato e ribassato, rese con una tecnica sommaria, come un fondale di palcoscenico. In sintonia con tale impostazione, l'intelaiatura prospettica dell'episodio, dovuta alle finte quadrature di Mengozzi Colonna, simula un ricco boccascena classico in marmi multicolori.

Con sensibilità appunto tassiana e teatrale la composizione è giocata sul contrasto tra la delicata figura di Briseide in veste bianca, simile a una sospirosa eroina di melodramma, e quella di Agamennone di spalle, che attende con piede fermo, sontuosamente abbigliato, ringiovanito nei tratti e inorgoglito dalla vittoria. Un alitare leggero di venti gonfia le tende sullo sfondo e scompone le vesti dei personaggi, nell'atmosfera tersa di una mattina primaverile. Dietro la staccionata, sulla destra, si assiepa curioso e indistinto il "coro" dei soldati di cui l'intrinseca luce del colore smaterializza le forme e

una linea nervosa ne individua i contorni. Sembra che Tiepolo abbia voluto visualizzare le immagini che affollano la mente di Achille, rielaborando con una certa libertà il testo omerico.

Nella contigua stanza dell'*Orlando furioso*, ispirata all'omonimo poema ariostesco, il tono magniloquente e grandiosamente classico delle scene omeriche cede il campo a un'atmosfera più intima e discreta, a un calore di affetti teneri e spontanei. Attraverso la narrazione, fedele al poema ariostesco, dell'amore di Angelica e Medoro, viene magnificato il potere umanizzante di Amore, per cui l'orgogliosa Angelica, contesa dai più illustri eroi, si concede a un giovane soldato sconosciuto dopo averne curato le ferite.

L'epicità sorridente e bonaria oscillante tra realismo e invenzione fantastica e il tono discorsivo che sviluppano in chiave di idillio la fonte letteraria utilizzata trovano congeniale espressione nelle immagini pittoriche di Giambattista, quasi dipinti da cavalletto, felicemente in contrappunto con la decorazione *rocaille* delle cornici disegnate dal Mengozzi Colonna e in accordo con il clima pastorale-idillico dei tre episodi principali: a differenza delle quadrature di ispirazione classica della sala di Ifigenia e della stanza dell'*Iliade*, la cornice di puro gusto rococò nella libertà del suo svolgimento commenta una visione dell'amore come effusione spontanea, come abbandono a quell'impulso naturale virgilianamente invincibile così al centro di tanti dibattiti settecenteschi sulle passioni.

Il percorso continua al di là dell'atrio, con la stanza dell'*Eneide*, posta in corrispondenza chiastica con quella dell'*Iliade*, di cui ripropone i temi aulici, anche se venati di una coloritura sentimentale di ascendenza arcadica. Si realizza così, all'interno dello stesso ciclo decorativo della palazzina, un'alternanza certo intenzionale tra i diversi criteri di raffigurazione dell'antico e del moderno e che si rapporta, in tono minore, alla più palese distinzione tra "stile sublime" e "stile naturale" che intercorre tra gli affreschi dell'edificio padronale e quelli della foresteria. Il personaggio tragico di Didone avrebbe potuto offrire più spunti a episodi patetici ma l'interesse si incentra su quello di Enea che incarna il conflitto tra sentimento e dovere (si pensi alla *Didone abbandonata* di Metastasio).

In chiusura del percorso a suo modo guidato, si giunge infine alla stanza della *Gerusalemme liberata*, piena delle suggestioni letterarie maturate nelle stanze precedenti, conclusione dei percorsi dell'animo e del cuore. Significativamente, con scelta che tradisce un vastissimo entroterra critico ed esegetico che dall'età del Tasso arriva fino al Settecento, il ciclo valmaraniano culmina in questa sala: Tiepolo risponde da par suo all'incantesimo del capolavoro poetico tassiano, inteso come punto d'arrivo e sintesi di

tutta la tradizione epica del mondo occidentale, classica e cavalleresca. Più moderno diviene il *pathos* nel dipanarsi degli amori delusi, nel lasciarsi con la speranza di ritrovarsi, nel contemplarsi reciprocamente anche nel sonno. All'interno della fonte letteraria di riferimento il tema degli amori di Armida e Rinaldo, svincolato ormai da ogni remora di carattere moralistico, costituisce argomento di grande popolarità e favore, largamente diffuso nella pittura italiana ed europea del tempo, particolarmente congeniale e ricorrente nel Tiepolo, già da questi in precedenza trattato nei due dipinti dell'Alte Pinakothek di Monaco e nella bellissima serie dell'Art Institute di Chicago.

Alla congenialità del tema, che trova espressione nella felicità dell'invenzione e del comporre, corrisponde sul versante stilistico un momento di grazia particolare e insuperata nella pittura di Giambattista, mediante composizioni scalate, oblique, in cui le figure si compongono o si oppongono con gesti armoniosi. La commozione profonda del Tiepolo di fronte al racconto della passione di Rinaldo e Armida lo induce ancora una volta a ridurre all'essenziale lo scenario e a rivolgere principalmente la sua attenzione al grandeggiare magistrale delle figure, nei loro contrasti di atteggiamenti e di pose. E Tiepolo scava in profondità sui loro volti per dedurne i sentimenti che animano questi protagonisti. Le lacrime di Achille o di Angelica hanno qui il suggello più alto. Lo sfondo idillico, il sacrificio, la missione da compiere non sono che alcuni dei temi svolti nelle stanze precedenti e qui ripresi con un'intonazione più inquieta e ricca.

Con trasparente linguaggio allegorico, puntualmente desunto dal repertorio iconografico del Ripa, ancora diffusissimo presso le *élites* intellettuali settecentesche, nel soffitto della stanza è poi campita la raffigurazione, per mano di Giandomenico, della vittoria della Virtù sul Vizio. L'angoscia di Ifigenia, l'attenzione di Angelica per Medoro, il pianto solitario di Achille sulla riva del mare possiedono una risonanza emotiva che nella stanza del Tasso raggiunge il suo apice dolce-amaro.

Nella gamma psicologica recitata dagli eroi di Virgilio, Omero, Ariosto e Tasso, l'amore, la passione, la disperazione, Tiepolo trova canovacci particolarmente adatti a tradurre la sua vocazione figurativa in un senso nuovissimo di intimità, ineguagliabile nella sua tavolozza di una trasparenza luminescente che ne perpetua nel tempo la freschezza. È il trionfo di una pittura di tono patetico ed effusivo, fatta di accenti intimi e commossi, consoni alla sensibilità rococò. Questo sentimento figurativo percorre l'intero ciclo, dove primeggiano il gusto narrativo e al tempo stesso l'altro grande polo letterario e musicale settecentesco, quello teatrale-melodrammatico,

quasi un'aria melodiosa di recitazione cantata che riecheggia da riquadro a riquadro.

Dagli affreschi del Tiepolo si coglie quindi quasi una "sfida" del pittore che vuole e sa mescolare più linguaggi, dalla poesia al teatro, all'opera, in un tentativo di travalicare i termini ormai consolidati del dibattito tra le arti e i saperi.

Si assiste del resto in questo secolo allo sviluppo dei "fondali cromatici delle scene-quadro" a cui lavorano spesso artisti come Marco Ricci, Canaletto, Antonio Crosato e altri più noti come *frescanti*. Le competenze si intersecano e sempre di più vi lavora lo scenografo-pittore, che esegue la scena o interviene con rifiniture in stucchi. Anche Gerolamo Mengozzi Colonna, il celebre quadraturista compagno di Tiepolo nella decorazione di ville come la Valmarana, è attivo negli anni Trenta al teatro S. Giovanni Crisostomo e al S. Samuele di Venezia.

Le pareti affrescate da Giambattista rimandano alla fervida attività che si svolge intorno ai teatri veneziani e vicentini. Nel Settecento, in particolare, il teatro veneziano divenne sinonimo di teatro musicale. Gli episodi stessi più notevoli dell'attività operistica a Vicenza sono largamente subordinati a quella veneziana e privi di caratteri originali, tanto che nella prima metà del secolo prevalgono libretti e compositori veneziani, tranne l'episodio dell'esordio a Vicenza di Antonio Vivaldi. A ospitare il felice debutto fu il teatro delle Garzerie, rifondato nel 1688 sul precedente teatro Castelli e che nel maggio del 1713 mise in scena l'*Ottone in villa*, come unico teatro stabile insieme a quello delle Grazie o della Racchetta. Vicenza ospita un'altra prima vivaldiana: *Gl'inganni per vendetta o Armida al campo d'Egitto*, andata in scena nel teatro delle Grazie nel 1720, e annovererà anche il passaggio di illustri divi come Carlo Broschi detto il Farinello. Il teatro musicale riscuote sempre maggiori consensi in Veneto e la sua popolarità è talmente incomparabile rispetto ad altre tecniche artistiche, da diventare forma esclusiva sia di devozione religiosa (come si disse già) sia di divertimento collettivo di fama europea. La produzione musicale, che nel Settecento lega la sua evoluzione agli stilemi delle forme teatrali, emerge con vigore come una tra le prerogative principi della Venezia del Settecento. Taddeo Wiel nel noto volume *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia*, che raccoglie un lavoro di catalogazione durato alcuni anni, dal 1891 al 1897, e pubblicato ad intervalli nel "Nuovo Archivio veneto", frutto tra l'altro della consultazione degli altrettanto noti cataloghi a stampa di Antonio Groppo del 1745 e della *Drammaturgia* dell'Allacci, documenta

benissimo questo straordinario fenomeno della civiltà illuministica e artistica veneziana.

Quando pensiamo al teatro a Venezia pensiamo quindi all'*opera in musica* prima ancora che al vivacissimo teatro in prosa. La città fu infatti prima nell'aprire i pubblici teatri a questo tipo di spettacolo e ciò si verificò nell'anno 1637 con la rappresentazione dell'*Andromeda* al teatro S. Cassiano, su musica di Francesco Mannelli e poesia di Benedetto Ferrari. Da quel momento fino alla fine del XVIII secolo fu il periodo veramente glorioso dell'opera di scuola veneziana.

La musica, in quanto aspetto costitutivo della identità veneziana, vide crescere nel Settecento i luoghi adibiti alla sua esecuzione, i teatri; questi passarono dai sette teatri della fine del Seicento ai quattordici teatri che Venezia ebbe nel Settecento tra pubblici e privati, nei quali si rappresentava l'opera in musica. Quasi tutti questi teatri prendevano il nome dalla parrocchia in cui erano situati o dalla famiglia, quasi sempre patrizia, che li aveva edificati, o che ne era proprietaria. Il pubblico dei teatri musicali era quello elegante di dame, cavalieri, agiati cittadini, ma costoro, come tutti, erano sottoposti all'autorità severa e alla vigilanza assoluta dei capi del Consiglio dei Dieci, che gestivano tutto in materia di teatro, dal prezzo del biglietto fino alla tutela dell'ordine pubblico. In un decreto del Consiglio dei Dieci, del 1756, si legge essere il teatro «spettacolo utile e necessario in ogni metropoli»[4]; svago prediletto dei veneziani, era al tempo stesso sorgente di prosperità per una Venezia gaudente, in cui accorrevano gli stranieri di ogni nazione.

Tra le pagine del catalogo del Wiel fermiamo così l'attenzione alla ricerca di quei soggetti teatrali che ci dimostrino la frequentazione con una certa letteratura, protagonista delle rappresentazioni a Villa Valmarana, e ne sfogliamo le pagine in un percorso simile a quello seguito attraverso le stanze. Dal lavoro del Wiel sappiamo che il soggetto di Ifigenia fu protagonista di cinque opere teatrali, di cui tre rappresentate prima della decorazione della Villa, ed esattamente un dramma per musica in tre atti nel 1707, quindi due tragedie da cantarsi in cinque atti eseguite entrambe nel teatro S. Crisostomo, l'una nel 1719 e l'altra nel 1725, su musiche di maestri diversi e con il titolo di *Ifigenia in Tauride*. Molti anni più tardi, nel 1786, tale soggetto fu di nuovo eseguito in un dramma per musica, questa volta di tre atti. Il tema di *Ifigenia in Aulide* è presente in un unico dramma per musica, in tre

4. Cfr. T. Weil, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia* (1897), Forni, Bologna 1978, pp. LXX-LXXI.

atti, eseguito alla Fenice solamente alla fine del secolo, nel 1795. Sempre nel 1707 fu rappresentato al teatro S. Cassiano un *Achille placato*, tragedia per musica in cinque atti. Successivamente si preferirà cantare di *Achille in Sciro*, dramma in tre atti su poesia di Pietro Metastasio, musicato ben cinque volte da maestri diversi, rispettivamente negli anni 1739, 1747, 1764, 1766 e 1794. Di un *Achille in Sciro*, questa volta musicato nel secolo precedente, esattamente nel 1664 su poesia di Bentivoglio, ci dà notizia Antonio Groppo nel suo *Catalogo di tutti i drammi per musica*, stilato dal 1637, anno della prima opera in musica, fino al 1745, quando il catalogo venne pubblicato ad opera dello stesso curatore.

Nei primi decenni del Settecento un'enorme fortuna, già di marca secentesca, riscuote l'Ariosto. Con il titolo di *Orlando furioso* non troviamo solo il riferimento a questo personaggio ma a più episodi del poema; abbiamo un dramma per musica in tre atti su poesia di Grazio Braccioli, rappresentato due volte a distanza di un anno, nel 1713 e nel 1714, su musica dello stesso maestro. Sempre nel 1714 troviamo per soggetto l'*Orlando*, ma questa volta *Orlando finto pazzo*, dramma per musica in tre atti su poesia sempre di Grazio Braccioli e con la musica del grande Antonio Vivaldi. La collaborazione tra questi due artisti darà ancora il suo contributo nel 1727, ma sarà nuovamente l'*Orlando furioso*, celato sotto il titolo semplice di *Orlando*, a fungere da soggetto a questo dramma. Attingerà largamente al dramma dallo stesso titolo di Grazio Braccioli rappresentato nell'anno 1713, l'*Orlando furioso* di uno sconosciuto poeta e di un altrettanto sconosciuto maestro, rappresentato nel teatro S. Moisè nel 1746.

Il personaggio di *Angelica* è protagonista di un dramma in tre atti al teatro di S. Samuele nel 1738; il suo rapporto con il personaggio di Medoro si va definendo solo molto più tardi, in una cantata a tre al teatro S. Benedetto nell'anno 1784; nello stesso teatro, a distanza di tre mesi, sarà l'*Armida abbandonata* a fare da protagonista. *Angelica e Medoro* sono protagonisti insieme di un dramma per musica in tre atti solo nell'anno 1791, mentre l'anno successivo danno il titolo ai balletti previsti all'interno di un dramma dal titolo *I sacrifizi di Creta*. Di Medoro, protagonista di un dramma nell'anno 1658, sappiamo dal catalogo di Antonio Groppo.

Il personaggio di *Enea* trova espressione solamente accanto a quello di Lavinia in un dramma in tre atti nell'anno 1788, mentre nel 1774 fu ballato all'interno del capolavoro di Metastasio dal titolo *La clemenza di Tito*. Nel secolo precedente lo si ritrova protagonista di un *Enea in Italia* portato in scena a Venezia nel 1675.

A esercitare maggiore attrazione è il personaggio di *Armida*, presente in

tutto il Settecento in ben quindici opere, esclusa una prima recita nell'anno 1639, su poesia e musica di Ferrari, secondo quanto riportato da Antonio Groppo sempre nel suo catalogo. Nel ruolo di *abbandonata* sono rintracciabili cinque drammi, negli anni 1707, 1723, 1746, 1780 e 1784, gli ultimi due su musica dello stesso autore Ferdinando Bertoni, ma l'autore della poesia è sconosciuto, mentre i primi tre, su musiche diverse, hanno per autore Francesco Silvani. Abbiamo inoltre notizia di un trattenimento scenico cantato nel teatro S. Crisostomo nel 1729 dal titolo *L'abbandono di Armida*, su poesia di Giovanni Boldini. L'anno 1707 è particolarmente ricco di interesse per i soggetti di cui ci occupiamo; oltre alla già citata *Armida abbandonata*, scopriamo sempre su poesia di Francesco Silvani il dramma dal titolo *Armida al campo*, nuovamente portato in scena nell'anno 1746, e non dobbiamo dimenticare di notare che nel carnevale dello stesso 1707 e nella cornice sempre del teatro S. Angelo veniva rappresentato anche il dramma di *Ifigenia*. Il maestro Antonio Vivaldi su poesia di Giovanni Palazzi darà musica al dramma in tre atti dal titolo *Armida al campo d'Egitto* negli anni 1718, 1731 e 1738. Nel 1711 è presente un dramma con il titolo di *Armida in Damasco*. Sempre *Armida*, ma questa volta *delusa*, troviamo al teatro S. Angelo nel 1720. Alla fine del secolo Armida è invece soggetto di balli in drammi giocosi, negli anni 1777 e 1799. Tra le pagine di Antonio Groppo si scopre essere stata rappresentata nel 1687 un'opera dal titolo globale di *Gerusalemme liberata*.

La figura di *Rinaldo* è protagonista di soli due drammi per musica verso la fine del secolo, nel 1775 e nel 1789.

E allora guardando alla pittura di Tiepolo in Valmarana ci rendiamo conto dell'influenza decisiva che hanno avuto su di essa le opere musicali e teatrali e la letteratura che ne stava alla base. Ma grande fu nel contempo la "ragione dialogante" della letteratura: un riscontro così ampio e prolungato fra i vari linguaggi non si sarebbe dato se la poesia fosse stata sorda ai valori figurativi, teatrali e musicali. Fu insomma un fitto gioco di rimandi e di confronti fra generi artistici e campi di saperi e apprendistati diversi, il che può contribuire a far luce anche oggi sulla fitta trama di relazioni in cui si colloca sempre l'opera d'arte nel Settecento.

Il "secolo riformatore" è perciò inscindibile, per essere compreso a fondo, da questi nessi in cui l'incrocio delle arti ai massimi livelli definisce, a Venezia (qui scelta, a partire da Tiepolo, come esemplare) come in tutta Europa, il senso profondo, il sigillo di un'intera civiltà e dei complessi, contraddittori elementi dei suoi moti innovativi; a cominciare da quell'Illuminismo che si nutriva di questa ricchissima linfa fornita dal "dialogo delle

arti" tanto da costituirne una carta identificativa che non può più essere elusa da chi voglia ricomporne un quadro storico e ideologico davvero attendibile. Ovvero e detto senza giri di parole ancora una volta: il Settecento riformatore cui attingiamo la nostra modernità ha al suo centro costitutivo letteratura e arti.

3. Ma torniamo ancora al nostro Tiepolo come caso "esemplare" di quanto fino ad ora argomentato per parlare anche di altri protagonisti della cultura settecentesca a lui legati e di grandissima caratura europea: a livello di poetica il rimando più immediato della pittura del Tiepolo si stabilisce soprattutto con il melodramma riformato di Apostolo Zeno (1668-1750) e di Pietro Metastasio (1698-1782). Con esso la sceneggiatura tiepolesca ha in comune la semplicità della composizione, la precisazione della vicenda in monologhi e duetti, l'impiego misurato del meraviglioso e del coro, a tutto vantaggio della verosimiglianza delle situazioni e del risalto dei protagonisti. Un puntuale riferimento lo troviamo subito nell'episodio in cui Mercurio ordina a Enea di lasciare Cartagine: nell'atteggiamento smarrito dell'eroe, che ammutolito di fronte alla visione, desideroso di partire ma incerto sul modo di rivolgersi alla regina, nell'affresco si copre il viso con la mano, l'eco di Virgilio giunge al Tiepolo attraverso Metastasio. L'affresco è traduzione visiva di una situazione psicologica rintracciabile nella *Didone abbandonata* metastasiana. Sia in Virgilio che in Metastasio scopo della rappresentazione è il coinvolgimento sentimentale dell'osservatore, che si sviluppa a partire dalla conoscenza delle passioni umane e della necessità ossimorica della loro "regolazione" (tema assillante di tutto il dibattito filosofico ed estetico settecentesco).

Che Enea resti a Cartagine e Rinaldo indugi per sempre sulla soglia del giardino di Armida è concesso solo nel presente immutabile della pittura. A causa della loro palese teatralità perciò anche le scene più drammatiche riguardanti le disavventure di Enea o di Armida perdono la loro tragicità estrema e i sentimenti suscitati nello spettatore divengono vaghi e indefiniti, all'origine del moderno e romantico *patetico* e *sentimentale* (alla Schiller). Un effetto simile a quello che ottengono i personaggi del teatro di Metastasio nel momento in cui, proiettando il loro dramma nella sfera del possibile, confessano di recitare, e nell'osservatore rimane un indefinito senso sentimentale appunto del doloroso patetico. Nella finzione consapevole c'è la possibilità per Metastasio di conciliare ragione e sensibilità e di fare in modo che i contrasti degli affetti possano risolversi nella mente che li sa riconoscere, conducendo così sempre la vicen-

da umana verso il lieto fine, presupposto irrinunciabile dei suoi drammi. Metastasio dà libero corso ai sentimenti, forte del fatto che, guidati dalla ragione, non condurranno mai alla "protesta delle passioni": egli infatti insiste sul valore pedagogico del teatro, che attraverso la trattazione "cartesiana" degli affetti offre esempi di virtù morali. Sentimento e passioni, ragione e immaginario, finzione teatrale ed equilibrata catarsi raggiungono il necessario punto oraziano di equilibrio e di *medietas* richiesto al saggio del secolo dei Lumi.

Nel melodramma metastasiano come in Tiepolo campeggia l'espressione di una vitalità patetica, bisognosa di lieto fine; è la riassimilazione di elementi tasseschi e del secondo Cinquecento, idillici, elegiaci, immaginosi, filtrati alla luce di una concezione arcadico-razionalistica, a conferma di una predilezione per Euripide, l'*auctor* per eccellenza a cui erano care le fluttuazioni del cuore di personaggi come Agamennone nell'*Ifigenia in Aulide*.

Tali riscontri letterari finiscono per suggerire un altro fondamentale interlocutore di Tiepolo e protagonista della cultura europea settecentesca: parliamo di Francesco Algarotti, probabile ideatore, o quanto meno ispiratore, del programma iconografico della decorazione in Villa Valmarana, autore lui stesso di una *Iphigénie en Aulide*, uno dei due libretti con cui l'Algarotti concludeva il *Saggio sopra l'opera in musica*, proprio del 1755, a neppure due anni dalla scelta di Giambattista di analogo soggetto per la sala d'ingresso della palazzina. Intenditore d'arte e collezionista, frequentatore delle più selezionate *élites* intellettuali europee e straordinario divulgatore scientifico, poligrafo, il conte Francesco Algarotti (1712-1764) ebbe non poca influenza sulla fantasia del Tiepolo, con cui strinse un'affettuosa amicizia. Nel suo *Saggio sopra l'opera in musica* del resto non manca di suggerire di desumere i soggetti librettistici non solo dai classici greci e latini ma anche dalle opere dell'Ariosto e del Tasso.

Il *Saggio* dell'Algarotti si può considerare di gran peso nell'ambito della letteratura e delle arti per il ruolo notevole che ebbe nella storia delle controversie settecentesche sul melodramma. Tale saggio varca i confini disciplinari e tra le pagine si intrecciano riflessioni sulla pittura, sull'architettura e sulla rima. Utili alla storia del gusto sono i capitoli nei quali Algarotti discute della natura del melodramma: una volta stabilito che l'unità del melodramma deve essere fissata dal libretto, «tela su cui il poeta ha disegnato il quadro che ha da esser colorito dipoi dal maestro di musica», per quanto riguarda la scelta dei soggetti, è preferibile che si fondino su «un'azione seguita in tempi o almeno in paesi da' nostri

molto remoti ed alieni, che dia luogo a più maniere di meraviglioso, ma sia ad un tempo semplicissima e notissima» (è la linea che da Tasso conduce ad Alfieri). Della musica dirà che ha ormai perduto la sua antica "gravità" e che dovrà subordinarsi alla poesia e non blandire le orecchie ma commuovere gli animi, essere espressione degli affetti. Le arti del canto e della recitazione dovranno aspirare a una naturalezza ispirata e non obbedire ai capricci dei virtuosi. Idee che, solo a ricordarne alcune, ben si collegano ai propositi di Apostolo Zeno e di Metastasio di ridare dignità all'opera in musica. D'altra parte la corrispondenza tra l'Algarotti e il Metastasio sta a dimostrare la grande ammirazione del veneziano per il poeta cesareo; lo difese dalle accuse dei francesi ed elogiò la «nettezza», la «facilità», la «grazia», la «pienezza di sentimento», la «varietà» (dai *Pensieri diversi*), che non avrebbero trovato facilmente degli imitatori dopo di lui. Perché aveva creato una poesia che non temeva il confronto con quella degli antichi ma piuttosto aveva saputo rifare dell'opera quello ch'era stata all'origine: «una tragedia recitata per musica», allo scopo di «muovere il cuore, dilettare gli occhi e gli orecchi senza contravvenire alla ragione»[5]: ovvero proprio una sintesi mirabile non solo dell'estetica illuministica ma della natura stessa profonda di quella stagione. La speculazione teorica di Algarotti è in gran parte debitrice agli Arcadi della colonia Renia bolognese, per il loro particolare culto della correttezza, della purezza formale e della limpida chiarezza dei sentimenti e della loro espressione; ma ben si capisce come la teoria svolta da Algarotti abbia soprattutto come presupposto la riforma metastasiana. Non è tuttavia solo all'apoteosi del Metastasio che si deve ridurre il significato del *Saggio*, e neppure alle prove dell'*Enea in Troia* o dell'*Iphigénie en Aulide*, bensì sono da rileggere le lucide pagine critiche dove egli è riuscito a dire che cosa dovesse essere l'opera in musica per rispondere ai gusti di una società che voleva ridurre anche i grandi classici a misure aggraziate e a un ordine razionale. A Venezia più che altrove il teatro era un modo di vivere socialmente, non solo riflesso di vita e di costume, ma vita e costume esso stesso. È in funzione pertanto della società veneziana che il concetto di "riforma" musicale e teatrale (componente decisiva in Goldoni) va coinvolgendo motivi psicologici, etici ed estetici di attualità e di vitalità continua. Soltanto gli interventi dello Stato, dirà Algarotti, e del sovrano illuminato potranno correggere i difetti dell'opera in musica, facendo diventare l'ar-

5. E. Bonora, *Parini e altro Settecento. Fra Classicismo e Illuminismo*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 121-2.

te drammatica «il più gran monumento eretto alla pubblica felicità ed alla gloria dell'ingegno umano».

Alla Valmarana perciò Tiepolo allestisce pittoricamente un vasto palcoscenico sulla cui scena si muovono, secondo i ritmi settecenteschi del Metastasio e i suggerimenti di Algarotti, i personaggi letterari preferiti dal committente, come se Tiepolo avesse colorato fantasiosamente i versi del Metastasio. La scelta del Tasso come conclusione del percorso, attraverso le diverse esperienze letterarie, è pertanto assecondata dall'intrinseca vocazione teatrale del testo, a cui Tiepolo si avvicina attraverso la mediazione della tradizione settecentesca.

Ci troviamo perciò di fronte a una precipua complessità culturale e letteraria-teatrale del ciclo e della sua connessione con tutta la cultura del tempo. Basti soffermarsi sulle parole del maestro e principe della letteratura illuministica, Voltaire (1694-1778), che dedica un intero capitolo al Tasso nel suo *Essai sur la poésie épique* del 1754. Emergono singolari attenzioni della cultura illuministica verso certa nostra tradizione letteraria, grazie al tramite di personalità che con questi ambienti vennero in contatto, fra cui un ruolo particolare rivestì appunto Francesco Algarotti. Scrive Voltaire, a proposito della *Gerusalemme*, che «paraît à quelques égards être copiée d'après l'*Iliade*; mais si c'est imiter que de choisir dans l'histoire un sujet qui a des ressemblances avec la fable de la guerre de Troie; si Renaud est une copie d'Achille, et Godefroi d'Agamemnon, j'ose dire que le Tasse a été bien au delà de son modèle. [...] Il a peint ce qu'Homère crayonnait; il a perfectionné l'art de nuancer les couleurs, et de distinguer les différentes espèces de vertus, de vices, et de passions, qui ailleurs semblent être les mêmes. [...] Renaud est une imitation d'Achille: mais ses fautes sont plus excusables; son caractère est plus aimable, son loisir est mieux employé. Achille éblouit, et Renaud intéresse». Se Voltaire trova nei versi del Tasso dei giochi di parole e delle argutezze puerili, egli le descrive come debolezze, una sorta di tributo che il suo «génie» deve pagare al cattivo gusto («au mauvais goût») del suo secolo. Ma il soggetto è il più grande che sia mai stato scelto («le plus grand qu'on ait jamais choisi»), lo ha trattato degnamente, mettendoci tanto di interesse quanto di grandiosità («autant d'intérêt que de grandeur»); la sua opera è ben condotta perché legata con arte, conduce con destrezza le avventure, distribuisce saggiamente le luci e le ombre («son ouvrage est bien conduit; presque tout y est lié avec art, il amène adroitement les aventures; il distribue sagement les lumières et les ombres»); fa passare il lettore dagli allarmi della guerra alle delizie dell'amore, e dalla pittura della voluttà egli lo riporta ai combattimenti («il fait

passer le lecteur des alarmes de la guerre aux délices de l'amour, et de la peinture des voluptés il le ramène aux combats»)[6].

La volontà di rendere notoria la superiorità del Tasso quale esempio perfetto di poeta epico, non solo sugli antichi, Omero e Virgilio, ma anche sui moderni, meglio si chiarisce nella prospettiva delle polemiche di carattere linguistico sostenute da Beni con la Crusca, e nasce in parallelo alla preoccupazione di fornire il punto conclusivo e decisivo della secolare polemica Ariosto/Tasso, inaugurata dal dialogo di Camillo Pellegrino, *Il Carrafa overo dell'epica poesia*, in difesa del Tasso, del 1584, e culminata con l'esclusione del Tasso dal novero degli autori moderni compresi a esempi di lingua nel primo *Vocabolario* del 1612. In polemica con il *Vocabolario*, nell'opera probabilmente più famosa del Beni, *L'Anticrusca overo il paragone dell'italiana lingua*, era presente la difesa del Tasso come portatore di una lingua più ricca e moderna. Paolo Beni, poco compreso dai suoi contemporanei e quasi ignorato dai posteri, viene associato quasi sempre all'*Anticrusca* per la particolare eco che ebbe nella storia delle controversie linguistiche degli ultimi anni del Cinquecento e dei primi del Seicento. Questo testo rappresenta infatti la prima importante testimonianza d'opposizione nei confronti dell'istituzione principe, il *Vocabolario degli accademici della Crusca*. È questo dibattito sulla lingua e sul modo di comporre poesia che giunge fino al nostro Settecento, a Metastasio come a Tiepolo addirittura via Voltaire.

E qui ritorna opportuno di nuovo tornare all'interlocutore principe di Voltaire e Metastasio ovvero Francesco Algarotti. Lo straordinario palcoscenico artistico veneziano toccò infatti un momento culminante verso la metà del Settecento, quando ritornerà sulla scena il conte Algarotti, riconosciuto nella posizione di primo piano tra i mecenati del secolo soprattutto per i suoi gusti e per gli strettissimi rapporti con i maggiori artisti del tempo, in particolare con il Tiepolo e il Canaletto. Alla Villa Valmarana si sarebbe realizzata perciò l'esortazione dell'Algarotti, che Tiepolo non avrà certo mancato di considerare, e che, prima del suo *Saggio sopra la pittura* (1762), ben esprimeva in una lettera indirizzata a Giampietro Zanotti del 1756, intorno all' «utilità che verrebbe a' pittori non picciola se avessero allato chi gli dirigesse, come gli eroi di Omero avevano quasi sempre alle costole un Dio», e soprattutto in un'età in cui, sostiene ancora Algarotti, i pittori sono

6. Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, cit. in R. Guerrini, *Il Tiepolo e la stanza del Tasso a Villa Valmarana*, in A. Buzzoni (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Nuova Alfa, Bologna 1985, pp. 345-55: p. 345

«poco o niente studiosi». Se costoro fossero guidati «da una mente ad essi superiore non cadrebbono in molti errori in cui cadono alla giornata; quello che conviene servirebbe loro di scorta in ogni loro fantasia, e non dipingerebbon cose che hanno ripugnanza col luogo in cui sono dipinte»[7]; quella «mente» che nel *Saggio sopra l'architettura* Algarotti meglio dirà essere «un uomo discreto e dotto» che il pittore «possa consultare al bisogno». Nell'elogiare Tiepolo in realtà Algarotti ebbe la possibilità di mostrare che Tiepolo aveva imparato dagli antichi per il tramite dei suoi stessi consigli di letterato e poligrafo.

Sebbene infatti Algarotti poi si allontani da Venezia, è facile ipotizzare che Tiepolo abbia continuato a esserne influenzato; le osservazioni di Algarotti avranno forma definitiva nel più tardo *Saggio sopra la pittura*, quando parla dei libri ritenuti necessari alla formazione del pittore e all'interno di quel corso di istruzioni a cui il giovane deve sottoporsi: «i poemi di Virgilio e d'Omero sovra tutti, che de' pittori è il re». Per Algarotti il pittore deve essere uomo dotto, «non ha da essere sfornito di certe cognizioni, né sprovvisto al tutto di libri. Credono i più che il solo libro utile a' pittori sia la Iconologia, o vogliam dire le Immagini del Ripa, o qualche altra simile leggenda»; «il pittore perfetto» dovrà piuttosto conoscere «la storia sacra, la romana, la greca» a cui aggiungere le *Metamorfosi* di Ovidio, il Vinci e il Vasari. È pur noto che l'Algarotti fu in amichevole contatto con l'ambasciatore inglese Joseph Smith e col suo *milieu* e che l'inglese restò affascinato dalle singolari teorie artistiche del giovane e brillante letterato e dalla proposta di «un nuovo genere [...] di pittura, il quale consiste a pigliare un sito dal vero, e ornarlo dipoi con belli edfizij [...]. In tal modo si viene a riunire la natura e l'arte, e si può fare un raro innesto di quanto ha l'una di più studiato su quello che l'altra presenta di più semplice».

Nel maggio del 1743 Algarotti ritorna a Venezia in qualità di intermediario e consulente artistico del principe elettore di Sassonia e re di Polonia Augusto III. Questi, dopo la morte del padre nel 1733 e la conclusione della guerra di successione polacca con la pace di Vienna (1738), intende dedicarsi interamente alla trasformazione della capitale della Sassonia, Dresda, in una città di respiro europeo e polo artistico più rilevante del continente. Per questa ragione nel 1742 il principe sassone aveva accolto a corte il giovane Francesco Algarotti, già creato conte nel 1740 da Federico

7. Cfr. G. Bottari, S. Ticozzi (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, vol. VII: *Lettere pittoriche*, Silvestri, Milano 1822, pp. 393-4.

II di Prussia. La campagna che il principe elettore aveva in mente per lui era una missione a Venezia per acquistarvi opere dei maestri del Cinquecento, gli unici che, secondo una diffusa convinzione di allora, avrebbero potuto conferire prestigio internazionale a una corte dinastica. Augusto III aveva visitato tre volte Venezia durante i primi vent'anni del secolo, e per uomini come lui essa non era affatto una repubblica impoverita che tentava disperatamente di mantenere la sua posizione di preminenza; piuttosto era un luogo prodigo di piaceri, popolato di palazzi ricolmi di capolavori apprezzatissimi per la loro bellezza. Algarotti però, in ossequio ai tempi moderni, indirizzò la ricerca anche verso i pittori contemporanei cui commissionare espressamente opere di soggetto storico, celebrativo, narrativo e distribuendo anzi a ognuno i temi che a parer suo dovevano risultare più confacenti al loro stile. In questo preciso contesto storico il critico fornito di buona educazione letteraria era avvantaggiato sugli altri nell'adempiere la funzione di committente. Non fu lo spirito campanilistico che lo portò ad apprezzare i veneziani, ma fu il suo *esprit* a fargli apprezzare la loro arte.

4. Algarotti del resto fu davvero un personaggio singolare nella grande cultura italiana del Settecento innovatore e illuminista: egli aveva lasciato presto Venezia, la città natale, bruciando precocemente le tappe di un tour formativo che, partendo da Roma, aveva toccato poi Bologna e Padova. A Bologna, dove lo troviamo nel 1726, al classicismo pittorico della scuola di Guido Reni e del Guercino faceva riscontro l'elegante classicismo di letterati arcadi e di poeti petrarchisti. Algarotti fu inoltre indirizzato agli studi di fisica sperimentale, astronomia, matematica e alle teorie newtoniane. A Bologna la scienza newtoniana era considerata diretta continuatrice della corrente galileiana: non è casuale pertanto che la sua opera dal titolo *Neutonianismo per le dame* fosse concepito e abbozzato a Bologna. Gli studi di greco, a Padova e poi a Firenze, valsero ad approfondire il gusto classicheggiante e ad arricchirlo di ricercatezze linguistiche. Nei viaggi tra Venezia, Padova, Vicenza e Verona, avvenne il suo primo accostamento alle arti, caratterizzato dall'ammirazione per il Veronese nonché dall'amore per le opere del Palladio, tipico del primo periodo del neoclassicismo nel Veneto. Nel 1733 Algarotti si trasferì a Parigi e lì entrò in contatto con gli esponenti più brillanti di quel mondo intellettuale, in particolare con Voltaire, amico e ammiratore, che in quegli anni sperava che la filosofia della ragione trovasse asilo anche nelle terre italiane, che avrebbe cominciato a stabilirsi a Venezia e che di là avrebbe raggiunto il Regno di Napoli. A Parigi Algarotti darà forma definitiva all'opera *Neutonianismo per le dame*, edita a Milano nel 1737;

precedette gli *Elementi della filosofia del Newton* di Voltaire, usciti nel 1738, e meritò di essere tradotta in francese, inglese, tedesco, russo, portoghese: costituì la prima versione, per la cultura italiana, di alcune delle più complesse e illuminate idee dei pensatori europei, tentativo per nulla innocuo di divulgazione se venne ben presto iscritta nell'indice dei libri proibiti. Non a caso soltanto nel 1744 fu permessa la prima ristampa in Italia dei *Dialoghi* di Galileo. Accolto con qualche sospetto a Venezia, il testo dell'Algarotti fu in seguito intitolato *Dialoghi sopra l'ottica neutoniana* e corretto anche nel contenuto. Dopo la pubblicazione in Italia dell'opera, Voltaire non ha parole molto lusinghiere per il testo di Algarotti, quel Voltaire che pure in Francia aveva plaudito alle sue intenzioni e si era dimostrato estimatore dell'amico; ma la fama dell'Algarotti era ormai assicurata. Andò in Inghilterra per approfondire la sua conoscenza dell'inglese, di nuovo fu in Italia, a Bologna, Venezia e infine Milano, dove curò la prima edizione del *Neutonianismo* (1737). Subito dopo lasciò nuovamente l'Italia per non ritornarvi sino al maggio del 1743. Passò in Francia e di lì ancora in Inghilterra nel 1738, da dove l'anno seguente partì per un lungo viaggio che lo avrebbe portato fino all'Impero russo. Sulla strada del ritorno si fermò dal 1740 al 1742 presso la corte del principe ereditario di Prussia, il futuro Federico II il Grande, che gli conferirà il titolo comitale. Quindi dal 1742 al 1746 dimorò presso Augusto III, dal quale ricevette l'incarico che lo riportò nuovamente in Italia e più a lungo a Venezia nel 1743. A Venezia rimase fino al 1745 per ritornarvi solo negli anni dal 1753 al 1756, quelli che precedettero la decorazione del Tiepolo a Villa Valmarana. Dopo aver lasciato Venezia all'età di vent'anni, Algarotti vi farà ritorno solo per tre soggiorni relativamente brevi, e soltanto durante questi anni fu a diretto contatto con gli artisti, dei quali si autoproclamò campione, protettore e critico.

L'Algarotti era certamente qualificato a quell'ufficio per il suo alacre interesse alle cose dell'arte, ma l'incarico gli solleciterà soprattutto un grande impegno di approfondimento rigoroso delle problematiche estetiche, da cui usciranno i tentativi di sistemazione di un proprio originale atteggiamento di gusto contenuti nelle *Lettere sopra l'architettura* e nelle *Lettere sopra la pittura*. Le *Lettere* troveranno assetto compiuto nei *Saggi* rispettivamente *sopra l'architettura* e *sopra la pittura* editi nel 1756 e nel 1762, che porranno Algarotti definitivamente nel novero dei critici d'arte settecenteschi. Il saggio (genere sempre più in voga dopo la sua "fondazione" cinquecentesca con Montaigne) fu la forma preferita da Francesco per le sue trattazioni; rispondeva al bisogno di trovare ed enunciare principi che, possibilmente basati sulla ragione, permettessero una sistemazione logica definitiva dei

vari problemi e temi, allo scopo poi di venire divulgati. I suoi saggi sono frutto di una ricca esperienza interdisciplinare di cosmopolita europeo, a riprova della ricchezza di interessi culturali propugnati dallo scrittore nel corso di tutta la sua vita. Della pittura contemporanea romana, bolognese e francese Algarotti ebbe una buona conoscenza diretta; di quella della sua patria, invece, maturò stranamente solo notizie indirette, per lo più inviategli dal fratello Bonomo. Durante il soggiorno veneziano del 1737 non risulta che Algarotti fosse in particolari rapporti con artisti viventi, limitandosi a guardarne attentamente le opere, e non aveva ancora intrecciato quelle relazioni che sarebbero state di grande utilità a lui e peculiare caratteristica della sua vita. Fu nel 1742 che divenne una figura importante del mondo artistico internazionale, con il progetto per l'estensione e il completamento della grandiosa galleria d'arte che Augusto III stava allestendo. L'idea di Algarotti era di creare il primo museo moderno, nel senso di un luogo di rappresentazione della pittura nell'estensione storica del suo sviluppo, articolato per epoche e stili, pur se rigorosamente limitato a dipinti di *historia*. L'originalità del piano museale elaborato, espressione di un particolare modo erudito di avvicinarsi all'arte, la spregiudicatezza di azione sul mercato e il fervore del dialogo istituito con i cenacoli di artisti non lasciano alcun dubbio che le idee elaborate più tardi in forma trattatistica fossero *in nuce* nella mente di Francesco già nel momento in cui accettò l'incarico. Il ruolo di collezionista d'arte aveva precisi legami con gli interessi culturali di cui sono testimonianza soprattutto i due suoi saggi.

Egli assunse un atteggiamento di indiscutibile originalità nell'approccio ai protagonisti della contemporaneità, che si manifestò pienamente nel corso del soggiorno veneziano condizionandone i movimenti e indirizzando la scelta dei rapporti da consolidare. E si trattava appunto della convinzione per cui la produzione figurativa che voglia obbedire ai canoni del buon gusto non può prescindere dalla collaborazione tra il pittore e il letterato. Ma, nonostante ponesse l'accento sull'aspetto della cooperazione e continuasse a suggerire agli artisti soggetti ben definiti, dimostrò di avere una consapevolezza delle varie differenze di stile di gran lunga maggiore di quanta ne avesse la generalità dei committenti, e a tali differenze si attenne nell'operare le sue scelte. I committenti avevano sempre ammesso che gli artisti erano specializzati in particolari soggetti, ma la valutazione che dava Algarotti dei diversi artisti veneziani era molto più sottile e sensibile. Egli cercava di basare la sua scelta dei soggetti prevalentemente su considerazioni stilistiche (torna il grande tema settecentesco dello *stile* come misura stessa dell'esistere con la *parola*) e quando anche la critica del tempo non se

la sentì di confermare le considerazioni dell'Algarotti questa sua apertura di fronte all'*esperienza dello stile* costituirà una delle sue migliori acquisizioni nella storia dell'estetica.

Algarotti era un convinto assertore dell'idea che le scoperte effettuate nel campo dell'ottica da Newton, ad esempio, dovessero essere studiate dagli artisti; ed è quindi più che probabile che ne discutesse con il Tiepolo, incoraggiandolo ad "alleggerire" la sua tavolozza; nel *Saggio sopra la pittura* dedica alcune pagine alla dimostrazione dell'utilità della camera ottica: «quell'uso che fanno gli astronomi del cannocchiale, i fisici del microscopio, quel medesimo dovrebbon fare della Camera ottica i pittori. Conducono egualmente tutti codesti ordigni a meglio conoscere e a rappresentare la Natura». Ma oltre a questo, per le sue teorie estetiche, contò quel razionalismo di fondo che dagli studi scientifici e illuministici era stato rafforzato e che si accordava perfettamente con la sua cultura di letterato: nell'ipotesi che l'ordine della natura si fondi sulle leggi più semplici stava la base di un gusto che esigeva dall'imitazione della natura semplicità e chiarezza. Nemmeno nelle cose dell'arte l'Algarotti conobbe il brivido del mistero e dell'indefinito. Lo stesso principio dell'idealizzazione del reale, fondamento del classicismo, per lui si risolveva in una richiesta di ordine e di misura. Lo scienziato Algarotti era in altre parole profondamente intrecciato all'Algarotti letterato, storico, saggista, filosofo e critico d'arte secondo la cifra (su cui mai abbastanza insisteremo) che fu propria dell'Illuminismo come fondamento primo della nostra modernità.

L'influenza esercitata dall'Algarotti sul Tiepolo in questa fase fu dunque considerevole e gli storici dell'arte sono unanimi nell'affermare che gli anni immediatamente successivi al 1740 segnano l'apice del periodo classico dell'artista. Ma è anche certo che Tiepolo favorì l'accesso di Algarotti alle collezioni patrizie veneziane che il pittore conosceva bene, rinforzando in questo modo la posizione del conte nei confronti della corte di Dresda e alimentando di fatto la sua aspirazione a dirigerne la galleria. Tiepolo ascoltò, possiamo supporre, con bonaria indulgenza le dimostrazioni teoretiche di quell'intellettuale poliedrico, a metà strada fra Metastasio e Muratori, fra Arcadia e filosofia dei Lumi, fra trascorsi tardobarocchi e incipiente neoclassicismo. Con il classicismo Tiepolo aveva avuto già del resto un incontro diretto tramite le frequentazioni delle più selezionate raccolte patrizie di antichità, per non parlare dei reperti riprodotti da lui per la *Verona illustrata* di Scipione Maffei. Con altrettanto entusiasmo Algarotti era affascinato dalla vivacità e dalla fantasia del Tiepolo mitopoieta, capace di convivere con le istanze dell'erudizione neoclassica; ciò spiega perché egli vedesse nel

Tiepolo il pittore ideale e parlasse con tanta soddisfazione dell'ammirazione nutrita dall'artista veneziano per l'antichità e le sue *fabulae*.

Nel 1746, dopo essere rimasto due anni e mezzo a Venezia, Algarotti tornò alla corte di Federico II, che lo nominò suo ciambellano. Vi rimase sette anni, tranne un lungo soggiorno a Venezia e un altro a Dresda. Alla corte, dall'incontro con scienziati e uomini di lettere e dalla rinnovata amicizia con Voltaire, ebbe l'incentivo a scrivere nuovi saggi seguendo un eclettismo geniale, nell'ambito di un dialogo che riteneva indispensabile si aprisse tra la cultura italiana e quella europea. Il momento, che sembrò necessario, in cui allargare lo sguardo al di là delle Alpi, ebbe ad esempio tra i suoi risultati due edizioni dell'*Enciclopédie* a Lucca e a Livorno e numerosissime traduzioni di testi francesi che circolarono in particolare sul mercato di Venezia. Nel 1767 il *Dizionario filosofico* di Voltaire viene pubblicato presso il libraio Graziosi. La lettera a Voltaire dell'Algarotti del 1746 è già significativa a questo proposito: testimonia infatti della necessità, secondo Algarotti, che si affermasse anche in Italia una grande capitale della cultura che ponesse rimedio al suo frazionamento provinciale e assolvesse da noi la funzione che era di Parigi: «Tali sono gli effetti della picciolezza e divisione degli stati, ignoranza presunzione frivolezza. La vera accademia è una capitale, dove i comodi della vita, i piaceri, la fortuna vi chiamano da ogni provincia il fiore di una gran nazione, dove otto in novecentomila persone si elettrizzino insieme... Allora si avrà un teatro che sia scuola dei costumi, una satira pungente con mollezza e filosoficamente scherzosa. Ci sarà allora un'arte della conversazione, e si scriveranno lettere con disinvoltura e con grazia, la lingua diverrà ricca senza eterogeneità e pura senza affettazione». Il genio del Tiepolo appariva al conte una conferma delle facoltà dell'ingegno italiano, insieme a quella di numerosi altri artisti e letterati, in uno dei settori in cui l'Italia poteva ancora essere maestra come era accaduto in quel Rinascimento che l'intera Europa illuminista celebrava come modello cui attingere. L'Algarotti restò certo sostanzialmente, anche da illuminista, un letterato e le lettere e i trattati sulle stesse arti figurative fanno tesoro di un'esperienza, com'era tipico della nostra tradizione umanistica e rinascimentale, in cui la letteratura si pone al centro dei saperi.

Nel 1753 Algarotti lasciò la corte di Prussia contando di curare nel clima d'Italia la malferma salute. Visse i primi anni a Venezia e, pur non occupando più una posizione ufficiale, rimase in contatto con numerosi pittori e continuò a raccogliere quadri per la sua collezione. Sono questi gli anni di Tiepolo alla Valmarana e sebbene Algarotti non fosse presente di persona,

l'incontro con l'amico pittore era già avvenuto da tempo, lo abbiamo visto, sul piano dell'affinità intellettuale.

Fra il 1757 e il 1762 Algarotti fu per lo più a Bologna dove volle istituire l'accademia da lui nominata "degli Indomiti" (in ricordo dell'omonima accademia bolognese fondata nel 1640 dal pittore, erudito e collezionista Giovanni Francesco Negri), intesa a incoraggiare i giovani studiosi. Da lì passò a Pisa da dove intrattenne rapporti epistolari con i vecchi amici e dovette dedicare cure appassionate al riordino di quanto aveva accumulato nella personale collezione di quadri e disegni. Di questi fu redatto un catalogo nel 1776 da Giannantonio Selva, un esemplare del quale noi oggi disponiamo alla Biblioteca Marciana di Venezia. In alcune annotazioni di questi ultimi anni Algarotti mostrava di tendere verso il neoclassicismo con la sua insistita affermazione della necessità di studiare la cultura greca. Algarotti morì a Pisa nel 1764.

La critica non ha ancora dato in realtà un giudizio del tutto approfondito sul valore storico del rapporto tra la personale vicenda di Algarotti e la situazione della cultura italiana ed europea a metà del Settecento. Un approfondimento nuovo delle sue pagine ci porta inevitabilmente a comprendere in modo esemplare (e valido per tutto quanto finora detto) l'originale significato che, tra arte, letteratura, scienze e ideologia, rivestì l'Illuminismo in Italia. Algarotti ebbe infatti un ruolo fondamentale nel far penetrare in Italia elementi culturali attualissimi, che porteranno alla maturazione nella penisola – accanto al fulcro del dibattito europeo sulla *ragione* – di concetti quali "sentimento", "passioni", "natura", "genio". Il suo acume critico, oltre che nella dissacrazione di alcune glorie dell'aureo Cinquecento, si manifestò ancor più là dove della sua conoscenza di discussioni vive nella cultura europea si valse per interpretare fuori da vieti schemi scolastici i poeti antichi o per portare più avanti che non si fosse ancora fatto in Italia la difesa di una letteratura libera da pastoie accademiche. E di grande rilievo furono le sue stesse osservazioni sulle politiche del tempo specie dal punto di vista militare. Con perizia tipica del suo apprendistato scientifico e tecnico commista alla continua lettura di Machiavelli (personaggio davvero essenziale, lo ribadiamo, per comprendere il Settecento) i suoi scritti sull'arte della guerra e in particolare, come ha ben mostrato di recente Denise Aricò[8], i suoi *Discorsi militari* mostrano non solo una grande conoscenza di politica e guerra in anni di svolta radicale delle tecni-

8. D. Aricò, *L'arte della guerra nel Settecento. I "discorsi militari" di Francesco Algarotti*, Aracne, Roma 2016.

che militari ma, giusta il modello machiavelliano, egli sa declinarli secondo un'efficace chiave "dialogica" e discorsiva (come aveva già ben operato con il *Neutonianismo*) a marcata coloritura letteraria. Ancora un intreccio inestricabile tra scienza illuministica e scelta netta di *stile*.

Si comprende allora perché tanto spazio abbiamo voluto dare al Settecento veneziano in dialogo tra arti e ansie riformatrici, tra esigenze di un nuovo rigore razionale e rivendicazione della libera inventiva fino alla mitopoiesi di Giambattista Tiepolo: in quel singolare "triangolo" tra Tiepolo, Algarotti e Metastasio si condensa in modo esemplare il senso stesso del nostro Settecento più europeo e avanzato. Una vera e propria specificità italiana va totalmente rimessa in gioco: quel triangolo esplosivo e fertile di rilevanti conseguenze configurava infatti l'Illuminismo italiano come soglia ineludibile di rinnovamenti e di processi riformatori, di tavole sapienziali e scientifiche nuove ma anche come dialogo ininterrotto con la natura profonda dell'immaginario, delle sue "ragioni" e delle sue "passioni" ovvero della letteratura e delle arti come straordinario linguaggio del sapere *tout court*. In tale contesto si spiega anche la straordinaria vicenda avventurosa del libertino e viaggiatore veneziano Giacomo Casanova (1725-1798), che scrive in francese le sue memorie, dialoga con mezza Europa e si afferma rapidamente, e proprio a partire da Venezia, come simbolo persino popolare di una cultura spregiudicata e affrancata da ogni moralismo; quasi una sorta di uomo "nuovo" che da Venezia e dall'Italia si sa misurare coi circoli più spregiudicati delle capitali europee.

Solo avendo chiari questi passaggi è possibile comprendere tutta la grandezza e la portata rinnovatrice, europea e modernissima, dei grandi (e più noti al canone tradizionale) scrittori italiani del Settecento, Goldoni, Parini e Alfieri: solo partendo da tutto sin qui argomentato se ne può comprendere la dirompente portata, altra rispetto a quanto da sempre una logora manualistica (con qualche dovuta eccezione ovviamente) ce li ha presentati.

Denso perciò di fertili contraddizioni, il Settecento veneziano vede la Serenissima aprirsi alla penetrazione degli ideali moderni; nella sopravvivenza di una realtà politica e istituzionale basata ancora sulla vecchia aristocrazia, la città con il suo governo oligarchico aveva pur saputo mantenere nei secoli una identità "repubblicana", divenuta fin dal Medioevo in questo senso esemplare e assimilata universalmente al modello greco di Sparta. Cosa che non poteva ovviamente sfuggire ai tanti cenacoli repubblicani che nel Settecento stavano sorgendo in Europa e in America e che appunto furono profondamente turbati quando poi, con il cinico trattato di Cam-

poformio stipulato da Napoleone, si pose fine alla libertà di Venezia e al tempo stesso alla storia millenaria della più antica repubblica europea.

5. La personalità che maggiormente si lega al Settecento veneziano è ovviamente Carlo Goldoni (1707-1793). La sua biografia e le sue peregrinazioni fino all'approdo degli ultimi anni di vita a Parigi (come si è visto, praticamente tutti i protagonisti del nostro Settecento passano prima o poi da Parigi) ne fanno in realtà un autore per tanti versi altrettanto "italiano" ed "europeo", come dimostrano peraltro la perfetta padronanza e disinvoltura, nella sua vasta produzione teatrale, letteraria, librettistica e autobiografica, di vari codici linguistici, dall'italiano al veneziano/veneto al francese. Ma è chiaro che il cuore della sua attività si lega, per gli anni centrali della sua lunga vita, a Venezia e ai suoi teatri: è il teatro il luogo ove egli va definendo con pacata ma ferma determinazione il suo particolare progetto di "riformatore" (non si dimentichi per inciso che egli fu anche autore di tanti e straordinari libretti d'opera). Dal luogo ormai consacrato nel Settecento come epicentro dell'immaginario, delle passioni, del riso come del pianto, ma anche come luogo fisico di incontri, scambi, provocazioni, vera arena della nuova società dell'informazione e della politica, il teatro appunto, Goldoni lancia per gradi un ambizioso e riuscito progetto di riforma della commedia, della sua trama e dei suoi personaggi. Non si tratta solo della trasformazione delle vecchie maschere della commedia all'italiana in personaggi veri e propri e possibilmente "verosimili" (il grande suo punto di riferimento); né della sua capacità di imporre in tempi relativamente brevi ad attori e pubblico una partitura recitativa, copioni cioè, non derogabili né variabili a capriccio (come succedeva nel teatro comico delle maschere in cui si improvvisava l'azione su uno scarno soggetto di base) sia in italiano che in veneziano. In realtà Goldoni sancisce una partizione di generi che giunge fino ai nostri giorni: da un lato si consolida la commedia con i suoi testi d'autore, ovvero con l'abolizione di ogni improvvisazione e di ogni eccesso farsesco/carnevalesco e con un ruolo centrale del "capocomico"/regista (come lo fu sempre Goldoni e come si continuerà a fare con Pirandello e oltre); la commedia riproduce la vita reale di tutti i giorni, tende all'agrodolce più che al comico/macchiettistico (sul modello già avviato prima in Francia dal grandissimo Molière) e torna a pieno titolo a svolgere un ruolo centrale accanto alla tragedia e al melodramma in quel luogo appunto decisivo della società moderna che è il teatro. Dall'altro lato la cosiddetta e fortunatissima "commedia o teatro all'italiana" non scompare affatto ma, con o senza le maschere tradizionali, continua su altri binari legati

all'intrattenimento, allo svago comico, alle *gags*, alla satira anche politica e di costume: il baricentro resta però imperniato sulle improvvisazioni e *performances* degli attori e dei comici, sulla mescolanza di recitati e musiche, il tutto basato su scarni ma efficaci canovacci di base. Ovvero è il filone che porta al moderno cabaret, alla rivista, all'avanspettacolo e a tutte le odierne diramazioni in infiniti spettacoli radiofonici e televisivi o in inesauribili "tormentoni" virali sulla rete.

Nonostante i tanti e agguerriti oppositori (ricordiamo Carlo Gozzi soprattutto) Goldoni riscuoterà rapidamente, accanto a insuccessi e calunnie, successo e fama (e per questo poi sarà chiamato dal re di Francia a Parigi): eppure la sua rivoluzione teatrale, la grande efficacia e bellezza delle sue commedie, ancora oggi a noi molto care e molto rappresentate, non si potrebbero spiegare se non abbiamo a mente quanto finora detto in tutti i capitoli. Quella straordinaria esperienza letteraria infatti si nutre del grande dibattito riformatore italiano ed europeo, certo con garbo e con moderazione senza radicalismi rivoluzionari (anzi, troppo vicino alla corte a Parigi, negli ultimi anni di vita, dopo il 1789, sarà di fatto considerato un nemico dai rivoluzionari e ne subirà pesanti conseguenze) ma con ferma determinazione: nelle commedie di Goldoni la critica satirica alla vecchia aristocrazia parassitaria è costante, i protagonisti che si accampano sulla scena sono gli esponenti del vittorioso e laborioso (un tema che sarà carissimo a Parini) ceto borghese e commerciale ma anche popolare, messi in scena talora in partiture "corali" (*La bottega del caffè*). Anzi al popolo povero e che deve vivere alla giornata si guarda con comprensione e simpatia (*Le baruffe chiozzotte*): la commedia apre le porte a una società nuova, a un mondo nuovo, perfino nell'aristocratica Venezia, e la "verosimiglianza" ne è come il manifesto di poetica imprescindibile (quello che stava accadendo contestualmente nei migliori romanzi europei e, come si è visto, in parte considerevole della pittura a Venezia). L'europeo Goldoni rende evidentissimo il nesso imprescindibile e reciproco che fonda il pensiero riformatore: la sua ineludibile natura al tempo stesso filosofica, politica, ideologica e letteraria. Essa si manifesta in Italia con particolare efficacia e con grandezza di protagonisti assoluti, da Galiani a Genovesi a Beccaria ad Algarotti a Goldoni a Parini ad Alfieri, senza discontinuità alcuna e pur nelle differenti peculiarità dei singoli. Qui ha le sue radici ineludibili la modernità italiana, in questo originalissimo e ineguagliabile intreccio.

In altra città e in altro contesto, Milano, si svolge la parabola umana e intellettuale di un altro grandissimo autore protagonista della nostra letteratura ed espressione di una straordinaria capacità di mostrare compiu-

tamente e al massimo livello il nesso inscindibile tra ansie riformatrici di rinnovamento, militanza sacerdotale commista a una rigorosa lezione etica civile e potenza dell'immaginazione letteraria. Parliamo di Giuseppe Parini (1729-1799) cui occorrerebbe tornare con nuovo slancio nel nostro *cursus* di studi. Figura quasi senza uguali in Europa, egli seppe tradurre la dura satira contro il vecchio e parassitario ceto aristocratico in capacità visionaria e fattura letteraria da grande poeta educato alla classicità: nel *Giorno* (il suo incompiuto ma indiscusso capolavoro) infatti il "mito" rovesciato della molle e inutile vita del "Giovin Signore" va puntualmente contrapponendosi alla vita degli umili lavoratori e artigiani lombardi fino a quella delle popolazioni indigene oppresse in Africa, Asia e America (si veda il momento della colazione nel *Mattino*) la cui dura esistenza di oppressi è solamente in funzione di procurare agio e lusso a un ceto parassita tanto borioso e tracotante quanto in procinto di essere travolto dalla storia. L'originalità straordinaria di Parini sta proprio nel non aver steso una pedissequa e scontata satira ma aver creato un universo immaginario di ineguagliabile ricchezza; con una capacità di versificazione virtuosistica di altissimo livello (del resto il "virtuosismo" stava facendo scuola in ogni arte a partire dalla musica e fin da Bach) e con una narrazione poetica avvincente, ricca di echi classici e di gallerie straordinarie di personaggi e ambienti tratti certo dalla Milano del tempo, ma estensibili a ogni capitale europea e alle grandi contraddizioni sociali da cui tutte quante erano scosse. Il sacerdote Parini coniuga una sincera fede e un lungo apprendistato di precettore e insegnante con un grande interesse per i venti riformatori e libertari che agitavano il contesto europeo e avevano trovato a Milano, come si è visto, fertile terreno. Di quell'istanza riformatrice civile e politica, molto più che Goldoni, è profondamente persuaso: certo anch'egli incarna un sincero riformismo moderato e non un giacobinismo radicale e rivoluzionario, in linea in ciò con la caratteristica maggioritaria dell'Illuminismo italiano. È quella linea riformista straordinaria che in Italia ebbe una culla fondativa e a cui purtroppo, stretta come fu nel tempo tra massimalismi vocianti e velleitari e precoci totalitarismi, si finì in età contemporanea col non prestare più ascolto quando sarebbe stata la chiave vincente per "educare" un paese arretrato come il nostro. Onore quindi al grande Parini che come tanti illuministi italiani seppe intuire una strada che poi non si volle né poté mai praticare da noi davvero a fondo. E lo fece da poeta, mettendo in campo tutte le sapienze della letteratura e della sua tradizione, anche quando parlava ad esempio nelle sue bellissime *Odi* di temi attuali, di fondamentale rilevanza sociale ancora oggi, come la "salubrità dell'aria" o la necessità delle vaccinazioni (in anticipo sulla cosiddetta

"medicina sociale") o la dignità etica personale da difendere a ogni costo senza cedere alla corruzione e a vili compromessi (*La caduta*), malcostume italico di sempre e che il mancato decollare di un autentico riformismo ha contribuito anzi a far crescere nel tempo. Il suo cristianesimo non bigotto, la sua attualissima ansia riformatrice si coniugano con la grande etica classica oraziana: Antonio La Penna, in un celebre saggio, ha ben mostrato quanto la cosiddetta "morale mondana europea" culminante nell'Illuminismo debba al grande Orazio, poeta appunto e pensatore di quotidiana etica civile, maestro indiscusso anche per Parini. È in Italia del resto che l'intreccio inestricabile tra istanze riformatrici e apprendistato letterario (un lungo apprendistato poetico giovanile caratterizzò appunto Parini come tanti altri) e anche tra cristianesimo vissuto con coerenza non superficiale e necessità di riscatto dei ceti oppressi dalla corruzione dei potenti prevaricatori avrà una declinazione del tutto originale se solo si pensi, via Beccaria, Verri, Parini e Alfieri, come si giunga poi al capolavoro romanzesco e modernissimo di Alessandro Manzoni. In realtà ancora una volta stiamo provando ad andare oltre le gabbie manualistiche formulari buone a piccoli cabotaggi didattici: qui non si tratta più infatti, ad esempio, di capire come cosa prioritaria quanto, col procedere degli anni, Parini abbia aperto una via al cosiddetto "Neoclassicismo", a un certo Foscolo e via discorrendo: qui è in gioco ben altro che un mero esercizio letterario o una prospettiva puramente estetica. Qui, con Parini come in parte con Goldoni e pienamente con Alfieri, sono in gioco le linfe vitali di una ansiosa ricerca di libertà e di modernità per il nostro paese, di una rigorosa disciplina poetica che sa determinare incrollabili speranze riformatrici e sa mettere in campo corrosive demolizioni di un arretrato e pericoloso *establishment*: è questo insieme che forgerà davvero i nostri Foscolo, Leopardi, Manzoni, Carducci, De Sanctis, Croce, Gramsci e molta cultura europea tra Otto e Novecento.

Eclatante, per seguire il filo della nostra riflessione, è il caso del piemontese Vittorio Alfieri (1749-1803), di nobile casato astigiano, personaggio certo da sempre carismatico ma su cui hanno pesato luoghi comuni di ogni tipo specie lungo il secondo Novecento: trattato, anche nei *curricula* scolastici, quasi esclusivamente come autore teatrale tragico, è stato in realtà anche profondo innovatore dei generi narrativi con una delle più straordinarie autobiografie di tutti i tempi (la *Vita*) e poeta lirico tra i maggiori in Europa con le sue tante, intensissime *Rime*; visto retoricamente come una sorta di "padre della patria" irrigidito in pose "titaniche", è stato piuttosto un aristocratico ribelle, anticonvenzionale, libertario, laico e spregiudicato in viaggio fin da giovane per l'Europa tutta fino alla Scandinavia e alla

Russia con audaci esperienze *into the wild*; vero intellettuale cosmopolita alla pari dei maggiori intellettuali italiani ed europei, lettore inesausto e profondo innovatore in letteratura, teatro e politica; spesso bollato insensatamente, usando arnesi del logoro metro ideologico attuale, come "reazionario", egli all'opposto fu un teorico della libertà come valore assoluto a partire da un'indomita libertà individuale (appunto il suo "titanismo") che non voleva venisse prevaricata da alcun regime e ispirata peraltro anche alla lettura – essenziale per lui come per tanti del tempo – del Machiavelli "repubblicano" (alla Diderot) e storico. Benché aristocratico di nascita ed educazione, fu in Italia tra i critici più feroci dei dispotismi (anche di quelli cosiddetti "illuminati"), delle tirannidi nonché della corruzione profonda del suo stesso ceto; fu trattatista e polemista in prosa di alto livello con un piglio "alla Machiavelli" e ambì proporre per gli intellettuali un vero e proprio "manifesto" di indipendenza dal potere prevaricante di ogni tipo (*Del principe e delle lettere*). Certo, dopo i primi entusiasmi, rigettò la Rivoluzione francese di cui intravide (e ne era stato testimone diretto a Parigi), con straordinario acume, le degenerazioni dispotiche cui sarebbe rapidamente incorsa fin dallo strapotere giacobino (con l'esito drammatico dell'avvento di Napoleone) e la rigettò appunto in nome del valore sacro della libertà degli individui cui rimase sempre coerente e non certo da posizioni di nostalgie per i vecchi regimi assolutistici che sempre aborrì. Per questo amò Londra e il suo vivacissimo e aperto clima culturale e politico, ma soprattutto fu tra i primi entusiasti sostenitori della Rivoluzione americana di cui, a differenza della Rivoluzione francese, rimase sempre convinto sostenitore e di cui, con intuito politico e ideologico sbalorditivo, intravide l'enorme potenzialità per il futuro dell'Occidente anche come modello di democrazia nuova: in questo senso le sue cinque odi *L'America libera*, con la celebrazione di George Washington e della libertà conquistata, sono quasi profetiche sui simboli (l'attuale Statua della Libertà a New York...) e sugli sviluppi degli Stati Uniti. Insomma: Alfieri, spesso imbalsamato in corrive formule di comodo, è invece tra i protagonisti più moderni e attuali della nostra letteratura, modello anche oggi incredibilmente spendibile tra i giovani che potrebbero riconoscere in lui autentiche radici del loro innato ribellismo alle rigide e ipocrite convenzioni e alle limitazioni delle libertà essenziali.

Di grande interesse, vera e propria cartina da tornasole per i nostri ragionamenti, è appunto il suo rapporto, complesso e contraddittorio, con l'Illuminismo e con la cultura francese, verso cui tradisce un approccio per certi versi al tempo stesso originale ed agonistico-drammatico. In effetti la

formazione "europea" di Alfieri (nonostante la rilevanza dei soggiorni londinesi rafforzati dal suo legame sentimentale duraturo e forte nel tempo con la contessa d'Albany, esponente della più influente aristocrazia inglese) è stata soprattutto francese e a partire da illuministi come Voltaire, Rousseau, Montesquieu e Diderot e dai "costituzionalisti" radicali: proprio da loro apprese quella singolare commistione, cui la stessa grande tradizione italiana rinascimentale e machiavelliana l'aveva addestrato, tra pratica letteraria e corrosiva, inesausta *curiositas* razionale volta ai cambiamenti radicali della società e della cultura. Eppure il ribelle Alfieri, il "rinascimentale" italiano anticonformista, non volle adattarsi ai salotti parigini (di cui diede ritratti spietati) e ai loro protagonisti che vedeva spesso pronti a compromessi di fronte al facile successo mondano (Voltaire in particolare). Il suo utopistico e individualistico senso della libertà assoluta come valore irrinunciabile mal si conciliava con un "percorso francese" che per lui non avrebbe potuto che approdare a nuovi regimi dispotici frutto di ideologie repubblicane totalitarie, del tutto inadeguate a supportare le istanze libertarie e ribellistiche che gli urgevano "dentro" con prepotenza (il *furor* come cifra dello stesso suo carattere). In un certo senso, nel suo drammatico e complesso dialogo a distanza con Voltaire e con lo spirito dei Lumi, egli fu tra i primi moderni "critici dell'Illuminismo" (Giuseppe Rando lo interpreta piuttosto come "postilluminista" e "costituzionalista") nel senso di critico di quel conformismo salottiero e facilmente ottimistico che egli vedeva trasparirvi soprattutto in Francia e con le modalità che, e già lo indicammo nel primo capitolo, sarebbero divenute poi parte cruciale della critica Otto-Novecentesca all'Illuminismo. Così gli parve essenziale mantenere un più stretto nesso con la sua italiana, rinascimentale vocazione letteraria affidando a essa e a una robusta pratica scrittoria in versi e in prosa la cifra autentica del suo ruolo di intellettuale critico e militante (è esercizio di grande utilità rileggersi oggi il *corpus* grande e geniale delle sue opere a vario titolo satiriche, entro cui si colloca ad esempio anche una satira cruda del "commercio", così essenziale nel pensiero economico illuminista e riformatore, ma di cui Alfieri coglie tra i primi invece una spietata e prevalente logica di accumulazione e sfruttamento).

Solo a partire da queste considerazioni appare finalmente la grandezza dell'autore di tragedie: con simili presupposti, con un simile ribellismo a ogni convenzione, con questa inesausta percezione drammatica del conflitto tra dispotismo e libertà, l'approdo non poteva essere che verso il teatro tragico in versi, dove, attraverso personaggi esemplari antichi, rinascimentali o biblici, egli poteva dispiegare tutta la durissima e spietata

misura del *confligere* tra libertà e dispotismo o tra volontà singola e brutalità del destino o tra ansia di resurrezione e imperscrutabile disegno di un Dio implacabile come compare nel Vecchio Testamento. Il *confligere* veniva così portato, come era avvenuto già in pieno Rinascimento con la *Liberata* di Tasso, alle sue radici originarie e anche fino ai sentimenti più intimi e inconfessabili (la *Mirra* ma anche il rapporto nel *Saul* tra il vecchio re e Davide). E non v'è dubbio che Alfieri voglia entrare in gara proprio con Voltaire, il *philosophe* che pure tanto aveva affidato di sé al suo teatro tragico osannato a Parigi e ben poco apprezzato da Alfieri, che però non poté fare a meno di misurarsi con i temi e con molti dei personaggi del teatro volterriano.

Più controverso e in dialettica ancora una volta con Voltaire il suo debito verso Shakespeare: i giudizi del francese furono talora sprezzanti verso il "barbaro Corneille inglese". Alfieri crea certo un teatro tragico nuovo, asciutto, "classico" (ben più innovativo e geniale del teatro di Voltaire), imperniato su trame essenziali e pochi personaggi centrali, quasi in ripresa della tragedia greca, e quindi ben poco accondiscendente verso i complicati intrecci shakespeariani e barocchi (è la grande innovazione, parallela a quella condotta da Goldoni nella commedia e forse ancor più radicale, introdotta da Alfieri nel teatro tragico europeo): pure egli è attratto anche dai personaggi tenebrosi del grande inglese come Jago o Macbeth, o dai tumulti delle passioni e pulsioni che agitano Otello, o dalle tante figure di sovrani al centro delle storie shakespeariane; li riprende mediandoli con i tragici greci e con un suo importante modello latino, ovvero il Seneca tragico. La sorprendente essenzialità "greca" delle tragedie alfieriane si colora di ombre oscure e violente quando proprio l'eco di Shakespeare mediato da Seneca irrompe senza preavviso sulla scena, ciò che accade quasi sempre in molti punti delle sue tragedie.

È evidente allora quanto appaia patetico, di fronte a tanta complessità del pensiero alfieriano, arruolarlo in vacue periodizzazioni ed etichette come quella di "preromanticismo", epoca mai esistita se non nei vecchi manuali. Alfieri fu uomo del tutto dentro le lacerazioni e le battaglie ideologiche non meno che letterarie del suo tempo settecentesco e illuminista ma vi si rapportò con originalissime modalità agonistiche e critiche, il che consentì alle generazioni successive, questo sì, e in epoche di sinceri ideali per la liberazione d'Italia e per il rinnovamento stesso dei suoi "costumi" (come Leopardi ben seppe argomentare), di guardare a lui e al Parini come ai precursori di un paese che si sarebbe voluto libero, moderno, civilmente etico e fondato sulle sue forti identità letterarie, cifre di una civiltà radicata

nella grande stagione rinascimentale (con sintesi mirabile tutto ciò si dispiega nei *Sepolcri* di Foscolo).

6. Da questo punto di vista appare allora evidente come per comprendere la stessa nostra grande letteratura settecentesca con i suoi protagonisti maggiori (Goldoni, Parini, Alfieri) occorra rimanere in sintonia con il processo riformatore e illuminista che attraversò il secolo e con cui i grandi autori italiani sempre furono o in dialogo o in contrasto o in gara agonistica. È il Settecento riformatore nel suo nesso con l'immaginario e con "le lettere e le arti" che ci fa comprendere appieno la storia della nostra letteratura, e non viceversa, con buona pace di chi da decenni ha decretato l'improponibilità didattica e di ricerca di questi snodi fondamentali. Certo, tutto ciò ha un punto essenziale e finale di riferimento che occorre tornare ora ad approfondire (qualche notazione già l'abbiamo proposta) in conclusione di questo percorso nel Settecento italiano rispetto all'Europa: ovvero come ci si rapportò all'"evento" per eccellenza di quella storia, la Rivoluzione francese del 1789; preceduta dalla Rivoluzione americana del 1775-83, seguita dalla breve Rivoluzione napoletana del 1799 (con il ruolo, di cui già dicemmo, di Vincenzo Cuoco); insomma come si guardò da parte della "letteratura" italiana e dei suoi protagonisti all'esplodere delle rivoluzioni che cambiarono il mondo e l'immaginario dell'Occidente.

Innanzitutto occorre precisare un punto fondamentale, noto, ma spesso dimenticato nelle frettolose diatribe critiche: la Rivoluzione francese si dipanò per alcuni anni, non fu affatto un evento unitario bensì complesso, ricco di contraddizioni (si pensi agli esiti autoritari di Robespierre e del Terrore) e di correnti molteplici e proprio nel suo esito più radicale fu determinante o l'appoggio diretto o la lezione degli Illuministi, dei *philosophes* ovvero dei letterati sia francesi che di varie nazioni europee (il grande peso visionario e utopistico di Rousseau per esempio o il radicalismo di Diderot). Va fra l'altro ricordato che, all'interno di quegli anni tumultuosi, maturò anche un importante movimento "comunista" (che ebbe poi una influenza non secondaria su Marx) legato al nome di Babeuf e dell'italiano (che si fece francesizzare durante la Rivoluzione) Filippo Buonarroti (1761-1837), rivoluzionario e intellettuale di grande tempra, che descrisse poi in un'opera di notevole respiro politico e letterario ad ampia diffusione la storia della cosiddetta "Congiura degli Eguali". Se comunque alcuni esiti ebbero in Francia un consenso generale, questi furono l'approdo alla *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* del 1789, tappa peraltro deci-

siva nella storia dell'umanità, e il crescente consenso (dopo molti travagli e battaglie) verso la nascita della repubblica e della appassionata e contrastata elaborazione in varie fasi della sua Costituzione, la prima vera repubblica del mondo moderno nata dall'abbattimento (con condanna a morte del re) di una monarchia quasi millenaria (negli Stati Uniti la repubblica nacque nelle "colonie" di un regno e non si abbatté alcun sovrano). Vicenda rivoluzionaria incomparabile per contenuti e portata con le pur rilevanti esperienze repubblicane e poi costituzionali inglesi del Seicento da Cromwell (1649) al *Bill of Rights* del 1689.

I letterati e gli scrittori italiani di fine secolo furono sostanzialmente e apertamente a favore di una tavola dei diritti fondamentali così come alcuni di essi furono apertamente antimonarchici, antiaristocratici e filorepubblicani: Alfieri in questo senso fu esemplare, ma lo fu lo stesso Parini per molti aspetti. Quello che mai attecchì davvero in Italia (tranne in poche, eccezionali circostanze come nella Rivoluzione napoletana del 1799 o come nelle vicende di Filippo Buonarroti e del suo cenacolo a cavallo tra Francia e Stato sabaudo) fu il radicalismo rivoluzionario: le violente stagioni del Terrore di Robespierre, l'estremismo montagnardo non poterono penetrare in un paese sostanzialmente moderato, clericale e socialmente immobile e arretrato economicamente (e, come sentenziava appunto Algarotti, senza una vera e propria metropoli come Parigi al centro) quale era l'Italia del tempo. Anzi un grande pensatore come Gramsci, in altra e dura temperie, dimostrerà come proprio l'assenza di vere "rivoluzioni" (come fu la stessa Riforma protestante in epoca rinascimentale per i paesi del Centro e Nord Europa) stava alla base dell'immobilità cinica e conservatrice del paese e della sua piccola borghesia, facile preda di totalitarismi reazionari come sarà appunto il Fascismo. Semmai, non a caso, tra Settecento e Ottocento si guardò alla Rivoluzione americana come al modello per l'Italia (Alfieri appunto e poi molti dei pensatori risorgimentali): la guerra di indipendenza e "liberazione" statunitense appariva più idonea alla realtà italiana che la violenta rivoluzione interna e regicida della Francia. Lo stesso pensiero federalista italiano (Carlo Cattaneo) tutt'altro che secondario, sebbene sconfitto dagli esiti finali del Risorgimento, e ancora vivo nella nostra cultura, molto deve alle riflessioni settecentesche sul modello della repubblica americana.

Questa linea italiana molto critica sulle modalità e gli esiti della Rivoluzione francese sia rispetto a quella americana che allo stesso Risorgimento italiano fu espressamente messa in campo da un tardo, documentato e straordinario saggio storico-politico (incompiuto) di Alessandro Manzoni,

La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859[9]. L'esito di questo dibattito italiano fu netto: la guerra di "liberazione" risorgimentale fu presto egemonizzata dal fronte più moderato e gli ardori repubblicani e giacobini (pur operanti fino al giovane Carducci) rimasero minoritari. Certo, l'avvio del processo risorgimentale con i motti carbonari, con la Giovine Italia di Mazzini e la sua identità repubblicana, sovversiva e cospiratoria, con l'ansia rivoluzionaria e egualitaria di Garibaldi "fra i due Mondi" attingono radici precise nella Rivoluzione francese, ne sono quasi gli epigoni italiani più evidenti. Ma, seppure importante, fu appunto un "inizio", poi assorbito (emblematica la parabola di Garibaldi) dal processo moderato e vincente di Cavour e della monarchia dei Savoia.

Del resto non va dimenticato che da quel crogiuolo rivoluzionario francese talora confuso e contraddittorio prese poi il via l'ascesa di Napoleone con il ritorno addirittura all'impero e con l'abbandono dei modelli repubblicani: il Napoleone "liberatore" e ancora fedele alla rivoluzione repubblicana aveva suscitato molti entusiasmi nelle avanguardie politiche e letterarie progressiste di tante città italiane (e con la creazione di molteplici apparati letterari, artistici, utopistico-immaginari), ma fin dal "tradimento" di Campoformio del 1797 e poi con l'instaurazione del suo regime assolutistico si vanificarono in Italia come in tutta Europa molte speranze, lasciando il campo a forme anche drammatiche di inevitabile "disincanto". Alfieri, possiamo dirlo, era stato acuto e duro profeta, nei suoi testi politici e nel suo stesso teatro, di quel che sarebbe potuto accadere con gli eccessi di una parte della rivoluzione. Si vuol dire che l'esito dell'Italia contemporanea non è affatto estraneo a come allora furono vissute e rielaborate le epocali fratture rivoluzionarie di fine Settecento con gli esiti contraddittori del primo Ottocento.

Il grande peso però che in Francia, lungo tutti gli anni rivoluzionari e oltre, assunse il dibattito intellettuale e letterario con protagonisti soprattutto del mondo della cultura illuministica (cui lo Stato nato dalla rivoluzione dedicò per un certo periodo onori, strade, monumenti come a veri eroi) colpì comunque l'immaginario europeo e italiano. Nell'ultima fase del Terrore Robespierre, mentre celebrava tra i pensatori come unico referente culturale e "profetico" Rousseau (*malgré lui* ancora oggi non a caso considerato padre putativo da parte di molti populismi robespierriani, giustizialisti e intolleranti), intraprese una dura battaglia contro tutti gli intellettuali/*philosophes* (com'è poi tipico di ogni dittatura): eppure non

9. Cfr. l'edizione a cura di L. Weber, Pozzi, Ravenna 2015.

poté minimamente scalfirne l'immagine e il credito. Anzi, gli scrittori, gli artisti, i pensatori divennero punti di riferimento ovunque in Europa, e in Italia svolsero un ruolo non secondario durante il Risorgimento, nella piena consapevolezza della strada che si era aperta con la Francia rivoluzionaria. Il fastidio per i privilegi delle vecchie aristocrazie, l'adesione a un nuovo insieme di diritti per i cittadini, le varie correnti (anche interne al mondo cattolico) critiche verso la corruzione clericale e bigotta, il forte peso di certo insurrezionalismo prima carbonaro e poi mazziniano, la pervasività del laicismo massonico furono costitutivi di tutto il primo Risorgimento e dei primi anni del nuovo Regno d'Italia: e non secondario, anzi tutt'altro, fu il ruolo che vi svolsero, sulla scia della tradizione illuministica riformatrice italiana (e di Alfieri e Parini), Foscolo, Leopardi, Manzoni, Verdi, D'Azeglio, Nievo, Cattaneo, De Amicis, Collodi, De Sanctis, Carducci e tanti altri, per non parlare, a partire da Pisacane, di Mazzini e Garibaldi con la loro straordinaria formazione letteraria non meno che ideologica; questi ultimi non a caso del tutto "internazionali" e addestrati a guardare le vicende italiane da ottiche europee o, nel caso di Garibaldi, addirittura mondiali (appunto l'"eroe dei due Mondi").

Le radici dell'Italia moderna sono quindi lì, nella grande stagione settecentesca, anche le radici per comprendere ruolo e fisionomia della nostra tradizione artistica e letteraria precedente, del nostro immaginario: per questo da lì abbiamo impostato il nostro argomentare che vuole essere anche un modo nuovo per ripercorrere le nostre pigre cronologie e i nostri "canoni" rigidi, davvero ormai inattuali e inadeguati a conoscerci e a farci conoscere il mondo contemporaneo.

4
Leon Battista Alberti e Niccolò Machiavelli: l'inizio

1. Leggendo il proemio alle *Intercenales* di Leon Battista Alberti (1404-1472) si ha come la sensazione di un umorismo e di una comicità evocati tanto decisamente dall'autore come numi tutelari del testo quanto tratteggiati in modo da poco concedere al riso vero e carnevalesco: vi prevale piuttosto una vena lucida e beffarda (coma sarà poi effettivamente nella gran parte dell'opera) che ammicca al lettore senza infingimenti, mostrandogli quell'alterità che spesso non si vuol guardare ma su cui occorre alzare il sipario (è forse uno degli inizi della storia del "doppio", così come modernamente inteso).

C'è una imprevedibile e singolare consonanza tra questo Alberti e certe storie di Pulcinella dei Tiepolo: già la serie corrosiva di Giambattista e poi quella dell'*Intrattenimento de li ragazzi* (quasi in eco con *Lo tratteniemento de peccerille* delle favole/novelle del *Cunto* di Basile) del figlio Giandomenico sembrano scaturire da questo lungo fiume carsico che era andato sgorgando dal nostro Umanesimo e mostrano, in pieno secolo dei Lumi (come più volte ricordato nei capitoli precedenti) e nell'opulento tramonto veneziano, gli estremi della mitopoiesi ovidiana, dell'immaginario e del fascino inesauribile dell'affabulazione (specie con Giambattista) accanto al riso beffardo, corrosivo, irrisorio di ogni *ratio* (che si pretenda egemonica) dei Pulcinella, con genialità accostabili solo ad alcune celebri stampe e incisioni satiriche e grottesche del quasi coevo Goya.

Ma procediamo anche da altri, fondamentali presupposti.

Al cuore del secondo libro dei *Libri della famiglia* Lionardo Alberti, uno dei più originali interlocutori messi in campo da Leon Battista nella sua opera dialogica, esprime una lunga riflessione sulla legittimità senza riserve dell'accumulo di ricchezze, sulla natura di questo accumulo e sul suo senso di valenza civile e persino "pubblica". Il testo è oltremodo interessante per vari motivi, mai a sufficienza messi in luce. Leggiamo perciò insieme una porzione del testo:

Adunque ora cominceremo ad accumulare ricchezze. [...] Niuno essercizio, a chi hane l'animo magno e liberale, pare manco splendido che paiono quegli instituti essercizi per coadunare ricchezze. Se voi qui considererete alquanto e discorrerete, riducendo a memoria quali siano essercizi accomodati a fare roba, voi gli troverete tutti posti non in altro che in comperare e vendere, prestare e riscuotere. E io stimo che a voi, e' quali, quanto giudico, pur non avete l'animo né piccolo né vile, que' tutti essercizii suggetti solo al guadagno potranno parervi bassi e con poco lume di lode e autorità. Già poiché in verità el vendere non è se non cosa mercenaria, tu servi alla utilità del comperatore, paghiti della fatica tua, ricevi premio sopraponendo ad altri quello che manco era costato a te. In quel modo dunque vendi non la roba, ma la fatica tua; per la roba rimane a te commutato el danaio; per la fatica ricevi il soprapagato. El prestare sarebbe lodata liberalità, se tu non ne richiedessi premio, ma non sarebbe essercizio d'aricchirne. Né pare ad alcuni questi essercizii, come gli chiameremo, pecuniarii mai stieno netti, sanza molte bugie, e stimano non poche volte in quegli intervenire patti spurchi e scritture non oneste. Però dicono al tutto questi come brutti e mercenarii sono a' liberali ingegni molto da fuggire. Ma costoro, quali così giudicano di tutti gli essercizii pecuniarii, a mio parere errano. Se l'acquistare ricchezza non è glorioso come gli altri essercizii maggiori, non però sarà da spregiar colui el quale non sia di natura atto a ben travagliarsi in quelle molto magnifiche essercitazioni, se si trasmetterà in questo al quale essercizio conosce sé essere non inetto, e quale per tutti si confessa alle repubbliche essere molto e alle famiglie utilissimo. Sono atte le ricchezze ad acquistare amistà e lodo, servendo a chi ha bisogno. Puossi colle ricchezze conseguire fama e autorità adoperandole in cose amplissime e nobilissime con molta larghezza e magnificenza. E sono negli ultimi casi e bisogni alla patria le ricchezze de' privati cittadini, come tutto el dì si truova, molto utilissime[1].

Non è chi non colga l'eccezionale rilevanza di questa pagina che meriterebbe a pieno titolo di essere inserita in un manuale di storia economica: innanzitutto, e in piena rotta con il pensiero teologico ed etico cristiano e persino con parte di quello classico, l'accumulo di ricchezze basato sul lavoro, il profitto da investimento (addirittura con toni, non solo in questa pagina ma in tutta l'opera, che oggi chiameremmo celebrativi del "rischio d'impresa"), l'utilità pubblica del capitale da profitto sono elogiati senza riserva (con una enfasi che non può che farci pensare ad Adam Smith o a Max Weber) unitamente alla messa in campo di una vera e propria "etica del denaro". E il rifiuto del "prestare" a usura non discende più in Alberti da ragioni moralistiche cristiane ma dalla necessità di porre l'accento piuttosto

1. Cfr. L. B. Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Einaudi, Torino 1969, pp. 170-1 (nuova ed. a cura di F. Furlan, Einaudi, Torino 1994).

sul lavoro e sugli «essercizii» come motori fondamentali della produzione della ricchezza dei singoli e delle comunità e degni di essere annoverati tra le attività più proprie dell'uomo, da quelle liberali a quelle politiche a quelle militari. E proprio il riferimento a Weber ci fa capire perfettamente come sia indispensabile andare oltre le sue classiche affermazioni e ragionare sulle radici di un certo tipo di etica capitalistica ben prima della Riforma protestante. Con buona pace di chi continua a ritenere del tutto assente dalla riflessione teorica umanistica e rinascimentale il pensiero economico, quasi esso emergesse come dal nulla solo lungo la grande stagione settecentesca. Se infatti leggiamo l'opera di Alberti accanto a varie giornate del *Decameron* (ove spicca il primato laico dell'intelligenza applicata al buon arricchimento e al saper farsi da sé nelle fortune mondane), al *De avaritia* di Bracciolini, a certe affermazioni inequivoche di Salutati o di Giovanni Conversini da Ravenna sulla vita attiva e ad altre di Valla o di Biondo Flavio o di Matteo Palmieri o di molti cronisti, memorialisti, mercanti fiorentini (e non solo) con i loro ricordi e scritture, troviamo un terreno di straordinario interesse per capire da dove sia cominciato e come si sia dipanato in epoca moderna il percorso di legittimazione piena del lavoro, del profitto, della ricchezza.

In questo senso i *Libri della famiglia* di Alberti sono testimonianza di eccezionale interesse: in particolare nella pagina esemplare che qui abbiamo richiamato emerge la piena consapevolezza del tempo-lavoro come valore di scambio, al quale si aggiunge un plusvalore rispetto alla merce nel suo valore d'uso e al valore del lavoro impiegato a produrla, che crea appunto il profitto (il "soprapagato"). Abbiamo usato non casualmente la terminologia economica classica e marxiana: essa è perfettamente applicabile alle riflessioni albertiane forse ancor più della pur gloriosa e pertinente definizione di "tempo della Chiesa e tempo del mercante" (Le Goff). Alberti qui davvero senza troppi giri di parole trasforma definitivamente e laicamente il tempo in valore quantificabile, in denaro, in tempo economico e non escatologico. Con una dirompente possibilità di retrodatare, almeno per alcuni cenni embrionali, ad Alberti alcune ipotesi dell'economia classica di Adam Smith. Del resto i grandi illuministi ebbero non a caso ben presente l'Alberti da più punti di vista: non dimentichiamo infatti che in queste pagine Alberti individua il fulcro di ciò che è essenziale per l'accumulo di ricchezze soprattutto nel commercio (ed è ovvio, l'imprenditoria industriale moderna era ancora ben lontana dal nascere), che egli legittima pienamente nella sua importante funzione sociale, economica e persino di etica pubblica. In Alberti ciò non nasce solo, come è evidente, dalla necessità di esaltare

con convinzione l'attività principale su cui la sua famiglia aveva saputo costruire la propria fortuna, ma dalla piena consapevolezza dell'importanza di questa attività per le sorti delle famiglie come delle comunità in aperta polemica con ogni visione pauperistica di marca cristiana (Machiavelli avrà ben presente questo laico Alberti nel dipanare poi in chiave più politico-antropologica nel *Principe* e altrove alcune sue riflessioni radicali). E ancora: il commercio, nelle pagine albertiane, è una forma di lavoro che produce ricchezza e questo lavoro volto al profitto è essenziale per l'identità stessa dell'uomo come tale e per la sua storia.

Se si pensa a come proprio la categoria di "commercio" assuma nel Settecento un ruolo fondamentale per l'analisi di molteplici livelli dello sviluppo delle civiltà, dall'economico al culturale al politico, appare chiara la rilevanza delle precocissime intuizioni albertiane: ad esempio il grande illuminista napoletano Antonio Genovesi (ben studiato a suo tempo per questi aspetti da Eluggero Pii) non a caso in vari testi mostra di avere molto presente sia Alberti sia l'insieme del pensiero umanistico; cosicché i suoi *Dialoghi*, altri scritti e le *Lezioni sul Commercio*, nella grande novità di valenza europea del suo pensiero, si comprendono bene solo se si ha ben chiaro lo spessore delle sue ampie letture umanistiche e rinascimentali[2].

È evidente che in Alberti le pur innovative riflessioni economiche (per le cui fonti poteva giovarsi solo di qualche spunto in Aristotele e Plinio), nelle condizioni storiche date, non diventano il centro di un sistema di pensiero (come accadrà invece in epoche successive) e si limitano alle geniali intuizioni precorritrici di cui parlavamo (è spontaneo pensare al percorso analogo che caratterizzerà più tardi Leonardo in campo scientifico e tecnologico): del resto negli stessi *Libri della famiglia* prevale poi ovviamente il modello dell'investimento fondiario e della autarchica capacità della *familia* attraverso il suo saggio *pater* di mettere a frutto soprattutto in case e terreni produttivi le proprie fortune al riparo da investimenti troppo azzardati che la fragile condizione umana può far vanificare.

L'economia anche in questo così avanzato pensiero umanistico è insomma parte di un'antropologia etica e politica più complessiva, di una filosofia morale che plasmerà, attraverso il nostro Umanesimo, la sostanza stessa dell'Europa moderna. Le riflessioni economiche albertiane si volgo-

2. Cfr. E. Pii, *Cultura del Settecento e modernità*, in G. M. Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, vol. II: *Dal Barocco all'Ottocento*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 121-61; cfr. inoltre *supra*, CAP. 2.

no perciò a una dimensione filosofica e antropologica di ben più ampia e altra portata e anch'essa fortemente radicata in alcune linfe della tradizione umanistica fin dal Petrarca e dal mondo antico: ovvero la riflessione su quali argini l'uomo, nella fragilità connaturata alla sua stessa natura, nell'*impasse* del suo esistere, può disporre per difendersi nel mare del disordine sublunare governato dalla "Fortuna" e nella tempesta delle sue stesse pulsioni primitive di prevaricazione, sopraffazione, soddisfacimento senza regole dei suoi istinti. Costruire, edificare, regolare con leggi gli Stati improntandone le norme al buon reggimento familiare e appunto accumulare solide ricchezze sono tutti elementi dell'incessante lotta contro la Natura e la Fortuna avverse, contro la casualità irredimibile del vivere e del morire, contro le pulsioni distruttrici che provengono dall'interno dello stesso "cuore di tenebra" dell'uomo. Alberti fra i primi con le sue opere esibisce fino in fondo i drammatici passaggi che la connotano, spesso usando l'arma del sarcasmo e della demistificazione del potere e delle ipocrisie correnti: di qui l'alternarsi, accanto a testi che delineano l'arte costruttiva e positivamente laboriosa dell'uomo (*I Libri della famiglia* appunto, gli scritti sull'architettura e la pittura, gli esercizi matematici, il *De Iciarchia*), di testi corrosivi e lucidamente perfidi e disincantati nel descrivere l'inquietante "doppio" che agita l'uomo e gli abissi del male e della corruzione da cui è sempre pronto a farsi inghiottire di là da fedi, religioni, ideali, tutto calpestando (*Intercenales* e *Momus* soprattutto). Questo esibito e insanabile contrasto che si accampa fin nel cuore del Settecento (che dire, fra l'altro, del Voltaire, graffiante e demolitore, dei racconti, delle facezie e dei libelli?) è la cifra appunto di ciò che una certa tradizione umanistica aveva per prima messo in campo (da Alberti a Erasmo a Machiavelli, come si dirà, e con Poggio, Valla, Galeotto Marzio, Codro, Pontano) e che poi aveva conosciuto esiti straordinari in tutto il Seicento europeo.

Al fondo della questione sta, in buona sostanza, la scoperta dolente, già in parte di Petrarca e poi dell'Umanesimo italiano, di una sorta di "irriducibilità di senso" delle cose al loro fine ultimo: ecco allora, nei testi dei grandi autori, emergere il paradosso come interfaccia dell'alterità; la "maschera" (*Momus*) come doppio grottesco del volto sfuggente della Verità (che in Petrarca, nel *Secretum*, era ancora solo "muta", non "mascherata"); la "follia" come lacerazione tra quotidiano confine del vivere e "grande storia" ovvero "fortuna". Non è un caso che la *faceduto*, ben esemplata sui testi di Plauto e Luciano, divenga poi per Pontano non solo e non tanto cifra del conversare (*De sermone*) del buon cortigiano ma misura stessa delle cose e di ogni forma di rapporto: e così trasmigra infatti nel *Cortegiano*, nel *Galateo*,

nella *Civil conversazione* e di lì in tutta la trattatistica propria della morale mondana europea di *ancien régime*[3].

Non è chi non veda che proprio l'Alberti contraddittorio e lacerato, a suo tempo magistralmente offertoci in pagine ancora esemplari da Eugenio Garin, si collochi pienamente in questa vicenda italiana ed europea: l'aporia non è nell'Alberti ma nelle cose che egli fa emergere, nel cuore irriducibile e doppio del reale, la cui lettura non può che dispiegarsi tra razionalismo e beffa cinica, senso della misura e tragicità della vita, desiderio di "governo" e impeto distruttore della Natura e della Fortuna, senso della giustizia e cupidigia irrefrenabile dei potenti, dei "primi". Penso alla lettura che già Roberto Cardini diede a suo tempo di Alberti come interprete della ferocia della politica ma anche allo stesso pessimismo apologetico di matrice cristiana e patristica che vi individuò Rinaldo Rinaldi. E giustamente Carlo Varotti ha poi potuto parlare, per Alberti, di un umanesimo che in realtà coglie una condizione non redimibile dell'uomo. E la stessa "mescolanza" di plurime contaminazioni, che nella variegata mappa delle scritture volgari del Quattrocento (compreso Alberti) Emilio Pasquini a suo tempo seppe delineare, conferma sul piano linguistico-stilistico ciò che abbiamo appena enunciato sul terreno etico-filosofico delle scritture albertiane. Alberti, insomma, grazie a molti interpreti dei nostri giorni, e oggi che meglio possiamo usufruire di edizioni e traduzioni ben fondate dei suoi testi, sembra sempre più assumere una fisionomia grande e decisiva nel canone di formazione della cultura moderna, proprio quando egli fa sinistramente balenare l'"inumano" dai suoi straordinari testi.

Ed è ovviamente a partire da qui che il paragone con Machiavelli si impone con forza, benché tanti ne abbiano già da tempo sottolineato divergenze di presupposti e di esiti concettuali. Ma occorre subito, peraltro, avanzare un punto di vista singolare che accomuna tanti dei nostri grandi "antichi": essi sono spesso esuli o esiliati, più o meno volontari, più o meno perseguitati, in ogni caso per lo più sradicati, Dante come Petrarca, Alberti come Machiavelli. L'assillo e l'ossessione del dilemma "virtù/fortuna", il senso tragico dell'esistere come agone con l'oggettivo corso del mondo e delle cose (e Leopardi, attentissimo lettore di questa tradizione, saprà come delinearlo in chiave negativa moderna) si radicano in dolenti vicende autobiografiche, a tutti ben note. A partire da ciò vorrei suggerire qui un filo di ragionamento che ci consenta non tanto di abbozzare un sistema

3. Su questi temi sono da leggere i molti studi ed edizioni di testi prodotti negli anni da Amedeo Quondam.

compiuto di interpretazione quanto un sentiero fra i testi di questa sorta di agostiniani senza grazia che sono Alberti e Machiavelli[4].

Da Petrarca, attraverso Alberti e Machiavelli, fino a Guicciardini, Erasmo e altri, vi è come uno "slittamento" di senso tra forme e metafore spesso simili ma via via ripensate in base a progressivi riposizionamenti dei paletti concettuali di riferimento. Una cosa però accomuna tutti in partenza, e già lo si accennava in precedenza: la consapevolezza (già ben definita da Dante nel *Paradiso*) ovvero l'assillo gigantesco che il mondo sublunare, in cui l'uomo agisce nel suo tragitto terreno, è perennemente scompaginato da forze superiori e da pressioni ctonie e inferine, è luogo del disordine (cristianamente, della caduta e del peccato) e del perenne mutarsi (l'idea cardine delle ovidiane metamorfosi) del tutto, cui l'uomo, per letteralmente sopravvivere ed esistere, deve opporre più o meno fragili argini, progetti, politiche, utopie (Ariosto rappresentò benissimo nella sua straordinaria leggerezza narrativa questo "nodo" ineludibile). Come tanti "Ercole al bivio" di tanta iconografia quattro-cinquecentesca, gli uomini consapevoli (e a cui consapevolmente si rivolgono i nostri autori) sanno che le scelte, anche obbligate, sono drammatiche e i marosi propri del tempo sublunare rendono spesso indecifrabile il senso stesso di quelle nostre scelte.

2. Occorre qui con forza introdurre un elemento fondamentale per la temperie culturale di cui si argomenta ed è la grande, decisiva importanza del paradigma interpretativo del cosmo, dell'uomo e della natura della *Naturalis historia* di Plinio. Il paradigma pliniano, mai a sufficienza studiato e delineato per il nostro Medioevo e per il Quattrocento, è in realtà fondamentale accanto a quello ovidiano delle *Metamorfosi* cui per vari aspetti "accumulativi" di saperi analogici va connesso. Ed è paradigma fondamentale per Alberti come poi lo sarà per Bracciolini, Leonardo, Machiavelli passando per le decisive tappe delle *Castigationes pliniane* di Ermolao Barbaro e per il volgarizzamento di Plinio ad opera del Landino, edito a Venezia nel 1489. Tutto il secolo è insomma attraversato, come già il Medioevo, da un Plinio fondativo per molti aspetti: Plinio in effetti accentua ciò che nella tradizione aristotelico-tolemaica era già ben delineato. Ovvero che il mondo cosmico è matematizzabile e armonico mentre quello sublunare dell'uomo è scompaginato, disordinato, imprevedibile, travolto da un in-

4. È il metodo intertestuale cui ci invita E. Raimondi, *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, a cura di J. Sisco, Bruno Mondadori, Milano 2004. Cfr. ora *Umanisti italiani*, a cura di R. Ebgi, con un saggio introduttivo di M. Cacciari, Einaudi, Torino 2016.

cessante divenire e disfarsi/farsi del tutto, come anche Ovidio poeticamente ben insegnava. E in effetti Plinio, in apertura del libro VII della sua opera enciclopedica, delinea un'antropologia pessimistica dell'uomo nel cosmo, uomo a cui è molto difficile poter uscire dalla sua dura e debole condizione nella natura sublunare. La via che Plinio sembra indicare ha forti analogie con il tema dell'"edificare" del nostro Umanesimo: l'uomo col suo operare positivo, con le sue opere di ingegno, con la intraprendenza pragmatica e conoscitiva, che ben l'*imperium* di Roma aveva saputo diffondere nel mondo conquistato, può arginare e delimitare la sua debolezza originaria. E non a caso nei libri XXXIII-XXXVII della *Naturalis historia* dedicati alla mineralogia e alla storia dell'arte emerge l'identità possente dell'uomo *artifex* e artista capace di plasmare gli elementi naturali e di domarli, dall'alchimia all'arte. Ovvero è Plinio in tutta la sua opera (insieme ad Aristotele e Ovidio) a porgere chiavi fondamentali ad Alberti, come a Leonardo peraltro o a Machiavelli, per lavorare concettualmente sulle aporie della realtà e dell'uomo nel mondo. L'argine alla Natura e alla Fortuna imprevedibili in cui si dipana la storia umana non può che essere rappresentato da quei fondamenti decisivi della "vita attiva" che abbiamo qui delineato fin dall'inizio: Plinio ha insegnato a leggere queste lacerazioni e queste contraddizioni e i possibili rimedi, e Alberti, nella complessità delle sue opere fra loro così diverse e pur all'interno di un malcelato pessimismo antropologico, le ha riprese e rilanciate nella cultura umanistica. L'ansia stessa catalogatoria di Plinio, la "vertigine della lista", come diremmo oggi con Eco, la *curiositas* che lo contraddistinguono sono appunto un campo di tensioni volto a dare picchetti certi al conoscere come essenziale requisito per "imbrigliare" un mondo altrimenti indomabile: è la stessa partitura ermeneutica e conoscitiva che porta Alberti a esplorare tutti i campi dell'operare umano come operare del vero saggio-sapiente, dell'*artifex* accorto e prudente in controcanto con gli uomini avidi e violenti, facile prede alla fine della labilità effimera dell'esistenza (la partitura doppia appunto della produzione albertiana). Ed è filone pliniano che appunto torna, in termini analoghi, in un Leonardo e poi in moltissima produzione cinquecentesca di enciclopedismo erudito e antipedantesco maturato all'incubatoio della stagione umanistica (e fino al Tasso dei *Dialoghi* come del *Mondo creato*).

Come a dire: nel nostro Umanesimo si delinea una pagina fondativa altissima della storia della filosofia morale che ormai occorrerebbe decidersi a riscrivere a fondo per capire le inquietanti radici della nostra modernità. È netta la percezione infatti, negli autori che abbiamo richiamato, che incombono sia la Fortuna (ora avversa ora favorevole) sia il Fato come destino

ineluttabile: tali concetti classici vengono rielaborati in chiave cristiana con modalità diverse ma pur sempre nella consapevolezza che il "libero arbitrio" dell'uomo deve fortemente fare i conti con questi dati oggettivi e imperscrutabili che lo governano dall'esterno, Dio o mondo lo si voglia chiamare. Fato e Fortuna "travolgono" la piccolezza dell'uomo: di qui l'accumularsi, da Petrarca in poi, di serie metaforiche connesse a immagini del fiume in piena, delle acque mosse e tempestose da navigare, delle bufere rapinose dei mari, dell'essere sballottati dai flutti (e spesso con marcate cifre autobiografiche, come in Petrarca e Alberti), della nave più o meno vittima dei marosi oppure del porto come rifugio estremo (metafore di lunghissima vita e anzi rilanciate ulteriormente dai grandi poeti romantici, specie inglesi e tedeschi). Il problema allora, pur ovviamente con modalità diverse, che assilla in particolare Petrarca, Alberti e Machiavelli è in sostanza: cosa opporre a tutto ciò? Come mettere in gioco una "virtù" o una "prudenza" (Erasmo in modo cristianamente proprio parlerà, sull'esempio di Gesù, di *accomodatio*) che facciano argine a un potere simile? Ancora: come l'uomo con le sue civiltà e con le sue istituzioni può reggere a questo urto gigantesco?

Va subito detto, per inciso, che un tema squisitamente albertiano come l'operosità da contrapporre all'ozio va proprio inteso in simile contesto: l'affaticarsi intorno al "governo" giusto ed equilibrato delle cose, delle masserizie, degli affari è garanzia, è argine appunto da frapporre, pur secondo piccoli tasselli, all'imprevedibile procedere della Fortuna o ai colpi del destino. Anche l'"edificare", anche il lavoro dell'architetto e dell'urbanista rientrano in questo disegno: il lucido razionalismo dell'Alberti architetto è proprio da leggere in filigrana rispetto al magmatico e imprevedibile fondo oscuro da cui rischiamo di essere determinati. Così l'occhio dell'Alberti è – nei suoi molteplici testi e appunto solo in apparenza contraddittori – ora volto al beffardo e rapinoso gioco della Fortuna caotica che ci esibisce in tutta la nostra debolezza e vanagloria e insensata caccia al potere effimero (*Momus*, *Intercenales*), ora intento a cogliere le doti di chi sa però "edificare", costruire, accumulare legittimi profitti, dare un senso dignitoso e misurato al proprio esistere. Non a caso sappiamo quanto, ancora sul declinare del Quattrocento, l'utopista Sannazaro fosse attento lettore del *De re aedificatoria* albertiano o quanto peso le suggestioni architettoniche di ascendenza sempre albertiana giocassero in un testo di forte valenza simbolica di *renovatio* come il *Polifilo* di Fabrizio Colonna. E questo, del positivo e concreto "edificare", è tema carissimo anche a Flavio Biondo, i cui intrecci, anche lessicali e terminologici, con il coevo Alberti sono ancora tutti da studiare. Ma non v'è dubbio che le grandi opere storiografiche, antiquarie

e archeologiche del Biondo, così ansiosamente attente alla ricostruzione dell'antico come barriera rispetto alla fragilità del tempo, vadano lette in correlazione (e in sintonia di tempi e di comuni aspettative) con Plinio per un verso, e per l'altro con le opere di Alberti nonché con le sue concrete progettazioni architettoniche e urbanistiche (da Rimini a Mantova al piano per la Roma di Eugenio IV).

Ma questa prudente opera di edificazione e di alacrità saggia che ha la pazienza dell'architetto, del padre di famiglia, dell'uomo di commercio avveduto o del ragno (nella fragilità e forza al tempo stesso della sua tela così come dalla celebre metafora del *De iciarchia*) deve fare i conti con un'altra forza oscura che proviene dall'interno dell'uomo, dal suo stesso doppio: ovvero la componente istintiva e feroce che è propria della sua natura, la violenza irredimibile dei suoi istinti di potere e di possesso, manifesti nell'agone politico a tutti i livelli (anche laddove essi dovrebbero essere banditi: ricorrenti e caustici sono, come nel *Pontifex*, i riferimenti in più testi dell'Alberti alla corte papale e alla corruzione della Chiesa temporale). L'animalità nell'uomo è impudica e dissennata per Alberti: egli che è anche, come Leonardo e tanti altri artisti, buon naturalista e buon estimatore del mondo degli animali (famosi i suoi elogi del cane, del cavallo o l'osservazione della vita dei pesci, degli insetti e così via) vede nell'uomo il manifestarsi di una ferocia senza necessità, di una violenza consapevole, ben diversa dall'istintualità perspicace del mondo ferino.

Siamo anche agli albori di una implicita "fisiognomica" che crescerà nella cultura letteraria, medica, artistica rinascimentale fino al culmine tardocinquecentesco di Della Porta e atta a incrociare i tratti negativi o positivi dell'uomo e del linguaggio del suo volto e del suo corpo con le radici multiple della sua natura (con ricadute di straordinaria valenza nella ritrattistica ovviamente ma anche nella delineazione letteraria e storiografica dell'"eroe" come del vile e dell'inetto). E, intorno a questo groviglio di uomo e animalità, non a caso poi Machiavelli giocherà, in celebri sue pagine, riflessioni decisive per la filosofia moderna in un percorso che giungerà fino ad Alfieri e Foscolo.

Interfaccia della violenza della Fortuna e del Fato è quindi la violenza propria dell'uomo e dei suoi appetiti egoistici: interfaccia ben rappresentata dall'invidia, tarantola terribile che guasta e corrode i rapporti fra gli uomini, che tutto può far perdere e che rappresenta una sorta quasi di ossessione per Alberti così come, per certi versi, lo era già stata per Dante. La disperata e continua difesa dell'amicizia, ben oltre i toni già aristotelici e poi epicurei, stoici, ciceroniani, oraziani che pure fornivano sangue e linfa

alle sue formulazioni, nasce in Alberti dalla necessità, anche per questo, di creare un "argine", un possibile riparo, in questo caso rispetto alla violenza e all'egoismo insiti nell'invidia ovvero nel desiderio di prevaricazione sull'altro che tenta sempre l'uomo. Ma la crudeltà e la violenza dell'uomo sono, per Alberti, vistosamente segno della sua fragilità e della sua debolezza: la ferocia dell'uno contro l'altro non fa che esibire la nostra pochezza di fronte agli assalti della Fortuna, alla fuga del tempo, alla morte. Ma proprio questo tragitto (ricerca invidiosa del piacere e della fama, assalti della Fortuna, fuga del tempo, incombere della morte e dell'eternità) ci reca verso i *Trionfi* del Petrarca, anzi a tutto Petrarca si potrebbe dire, senza di cui né Umanesimo né Rinascimento, in questo loro dubbioso e lacerato interrogarsi di tanti protagonisti come Alberti, sarebbero comprensibili. La fragilità del tempo e la solitudine dell'uomo sono presenti fin dall'*Africa*, dove ad esempio, nel secondo libro, il lamento di Publio Scipione, calcato sulle *Heroides* ovidiane, sembra coniugarsi con la riflessione sui misteriosi disegni della Provvidenza e le inspiegabili scelte del destino che leggiamo nel sonetto 81 del *Canzoniere*.

Così lo scatto d'orgoglio dell'Agostino/Petrarca che richiama nel libro I del *Secretum* Francesco con un «neminem miserum esse nisi qui velit» si riversa nel prologo ai *Libri della famiglia* con quel celebre «solo è senza virtù chi non la vuole». Ovvero: è come se nei due autori (Alberti sarebbe incomprensibile senza Petrarca) si delineasse una sorta di partitura dialettica del conflitto fra i limiti oggettivi dell'uomo e la sua tensione morale a non esserne schiacciato attraverso una opzione forte di "virtù". I "due" Petrarca magistralmente raffigurati nel *Secretum* si rispecchiano nei "due" Alberti del prologo ai *Libri della famiglia*, il prologo appunto che parla della piena rapinosa e rovinosa della Fortuna e di converso che elogia la virtù operosa della vita attiva. Ma spesso la virtù non basta: rimane solo il "rifugio", il "porto di salvezza" che Petrarca evoca, rispetto ai terribili naufragi, nel *De vita solitaria* e in *Familiares*, V, 5 o XV, 2-3, rifugio connotato dall'autentico *otium* del savio che conosce il valore del presente, la necessità della solitudine, la "sublime inutilità della poesia", la decisiva risposta all'invidia tramite l'amicizia, il cui lessico deve prevalere su quello deflagrante del "nemico". Sono temi costanti e continui in tutta la produzione albertiana, a partire dalla convinzione che l'uomo è sostanzialmente solo contro la Fortuna: esiti di cifra un po' diversa da quelli che si troveranno poi nel più "politico" Machiavelli.

Così nelle *Seniles* di Petrarca torna sovente il tema dell'indipendenza spirituale del saggio come condizione della sua libertà. Nella VI, 2 al Boc-

caccio, infatti, si parla della tranquilla accettazione dei mali della vita come della forma più vera di libertà concessa agli uomini. Ci si fa innanzi in altre parole una ruvida morale senecana e agostiniana che, in Petrarca come in Alberti, fa i conti da un lato con la vita interiore di cui siamo consapevoli e dall'altro con l'oscuro spazio esteriore, del quale ignoriamo dimensioni e disegni, quel "non essere" che ci coabita. La stessa epoca storica che si stava vivendo appariva come una persecuzione del destino (e i toni autobiografici di esuli sono rilevanti nei due autori): si era soltanto affidati alla capacità individuale e alla sorte, alla virtù e alla fortuna, soli nel mondo e tra appetiti famelici dei potenti e degli Stati.

Per questo il testo davvero capitale per comprendere l'Alberti, e specie le *Intercenales*, e forse gran parte del nostro umanesimo etico e politico, è sicuramente il *De remediis* di Petrarca: tra Gaudio e Speranza che accompagnano la Fortuna favorevole e Timore e Dolore che sono propri di quella avversa (le due parti dell'opera) chi deve sempre tenere la giusta rotta è la *ratio*, la dote per eccellenza del saggio (quante radici ha l'Illuminismo nel nostro Umanesimo...). La cultura e le *humanae litterae* ci soccorrono per arginare sia le insidie che le lusinghe della vita. Alberga nel *De remediis* una malinconica saggezza virile che prelude a quella *tranquillitas animi* che Alberti richiamerà nel *Fortuna et Fatum*, ad esempio. Solo partendo da *questo* Petrarca è possibile allora comprendere Alberti che declinerà i toni petrarcheschi in modo ancora più disincantato e lacerato, spesso senza neppure quel conforto in una *pietas* cristiana che invece alberga sempre come sfondo in Petrarca. I temi restano quelli ma, come già si diceva, con progressivi slittamenti di senso, di orientamento, nei cruciali passaggi intertestuali fra i due autori.

Tutto ciò è posto pienamente sul tappeto da Alberti in un ventennio decisivo fra gli anni Trenta e soprattutto Quaranta del Quattrocento: dalle *Intercenales* "toscane" al *Momus* "romano", nel decennio che intercorre fra i primi tre libri e il quarto della *Famiglia*. Tra il *De remediis* petrarchesco e il prologo ai *Libri della famiglia* (1440 circa) si inarca insomma un vertice del pensiero morale europeo, cui non possiamo poi non aggiungere, sempre dell'Alberti, molte *Intercenales* (come *Fortuna et Fatum*, *Naufragus*, *Somnium*, *Lacus*), il XVIII e XXV del *Principe* di Machiavelli con *Discorsi*, II, 5 sull'eternità del mondo, i *Ricordi* di Guicciardini, l'*Enchiridion* e la *Ratio verae theologiae* di Erasmo.

In sostanza va definendosi, con epicentro in Alberti, una linea che, nel radicalizzare certi assunti petrarcheschi che prima notavamo, si configura come un vero e proprio controcanto rispetto al cosiddetto "umanesimo ci-

vile fiorentino". La Fortuna per Alberti può infatti travolgere tutto e il saggio può opporvisi stoicamente se non è troppo imbevuto di un classicismo di maniera e utopico: prima di Machiavelli, Alberti insomma poneva già le fondamenta di un discorso critico sul classicismo umanistico e su certo suo velleitarismo astratto, avviando un percorso che avrà ancora pieno vigore fin nella satira antipedantesca (peraltro già presente nel Petrarca del *De sui ipsius*) di tutto il Cinque e Seicento. Per Alberti (che sicuramente Guicciardini riprenderà per punti chiave della sua riflessione, cosa mai a sufficienza finora messa in luce) non si possono fornire agli uomini ricette universali: la vita è appunto accomodamento, argine, prudenza, rifiuto degli eccessi, architettura sapiente, rifugio in una giusta dissimulazione che sappia escludere l'ipocrisia. La religiosità è scabra ed essenziale, quasi nel "silenzio di Dio". Gli antichi sono modelli di virtù pubbliche e di saggezza privata ma essi vanno imitati con misura, con la *ratio* del *De remediis*.

Alberti insiste sulla misura, sul rifiuto degli eccessi, sulla "tumultuarietà" del popolo o dei giovani, rischiosa per affrontare il fragile e precario equilibrio dell'uomo nel mondo. Di qui l'appello costante alla rigida formazione dei giovani, di cui proprio ferocia ed eccessi vanno imbrigliati (anche Erasmo, seppure con tonalità diverse, molto insisterà sulle istanze pedagogiche come ineludibili nel vivere civile). Di qui ancora, come poi sarà per Guicciardini, l'approdo di Alberti, davvero in esplicita collisione con il primo umanesimo fiorentino, verso una visione politica moderata, in cui solo i "pochi" e i "saggi", depositari di sofisticate esperienze, possono garantire alla navicella dello Stato la giusta rotta (anche il principe, se saggio, suggerirà l'Alberti più tardo).

La posizione politica di Alberti sta tutta in questo pessimismo etico e antropologico che caratterizza il suo pensiero con la delineazione di una virtù scabra ed essenziale che ne scaturisce, quasi viatico per l'individuo in sé e "solo" più che per l'uomo come essere "sociale" o "politico": la cura delle masserizie, la simbiosi di onore e virtù, l'uso accorto del tempo e del denaro senza che siano dilapidati, il riso sermocinale sono i viatici indispensabili per questa virtù che diviene "pubblica" e "politica" solo se sa fare i conti con la crescita della virtù individuale, dell'apprendistato rigoroso e laico del dotto attraverso il senso pieno dello studio come ragionevolezza equilibratrice (*Theogenius*, *De iciarchia*, ma già il *De commodis*) in cui appunto la "sublime inutilità" della scrittura e delle lettere deve accompagnarsi con la parte "nobile" del fare (economico, architettonico, urbanistico, artistico, matematico).

Ciò che caratterizza infatti di grande originalità l'Alberti è questo suo

continuo delimitare con picchetti critici la latitudine di potenzialità dello stesso saggio: se l'apprendistato dell'uomo con responsabilità si radica nelle *humanae litterae*, dei limiti di esse e di chi le pratica retoricamente e a vanvera occorre tener conto (con altra e ulteriore declinazione e slittamento conseguente questo punto tornerà centrale nella grande trattatistica rinascimentale sul comportamento e sul disciplinamento di matrice laica e cortigiana, dal Pontano al Castiglione, al Bembo, al Guazzo). Magistrale è in ciò la partitura del *Momus* appunto. Così come il sapere teorico deve sempre essere in grado di commisurarsi col fare, con la "masserizia", altrettanto la vita della città deve correlarsi con quella della campagna. È un umanesimo, quello di Alberti, come si vede, del tutto particolare, poco retorico, poco incline a entusiasmi acritici, contiguo, per vari aspetti, forse a un certo Valla e a un certo Biondo e battipista sicuramente per il Machiavelli che vuole coniugare la *lezione* delle cose antiche con l'*esperienza* di quelle presenti. Anzi, se disponiamo un ordito che leghi gli affreschi sul buon governo di Ambrogio Lorenzetti, le riflessioni petrarchesche prima richiamate (e specie alcune parti finali dei *Trionfi*) al proemio alle *Elegantiae* del Valla, al proemio al libro III dei *Libri della famiglia* (che precede peraltro le *Elegantiae* valliane!) e all'intercenale *Somnium* di Alberti con il memorabile capitolo "filosofico" di Machiavelli *De aeternitate mundi* in *Discorsi*, II, 5, configuriamo un grande tema di filosofia della storia e di etica laica della missione degli Stati e delle civiltà che, in questa sequenza intertestuale, non è probabilmente mai stato messo in luce. La straordinaria sequenza di testi qui ricordata ci dice infatti una cosa sostanziale e memorabile per gli esordi dell'età moderna: l'impero e l'esemplarità di Roma vanno ripresi nella consapevolezza del complessivo *evanescere* del tutto nei tempi e della fragilità intrinseca di ogni impero o religione che non sappia abbinare al potere delle armi e dei *bellatores* con la loro *vis* di conquista quello decisivo, per sconfiggere la fuga del tempo, della funzione civilizzatrice del sapere, della parola, delle arti come primato dell'edificare e della politica come forza edificatrice essa stessa e ordinatrice di leggi, di buon governo e di solido compromesso fra governati e governanti.

3. Ed è appunto a Machiavelli (1469-1527) che ora occorre guardare: il "luciferino" segretario non evita certo gli "estremi" in cui l'uomo si colloca e che, con tonalità diverse ma comuni nella radice, Petrarca e Alberti avevano indicato. Come Alberti, anche Machiavelli si misura con tutto ciò nelle stesse opere letterarie, dove il percorso della *ratio* tra istinti ferini, astuzia, apprendistato laico di una saggezza politica al crinale tra scenari della *respu-*

blica fiorentina e vizi privati del suo ceto dirigente appare di straordinaria efficacia: ne sono testimonianza i *Decennali*, la *Mandragola*, l'*Asino*. Ma la virtù di Machiavelli è di un conio particolare: egli interpreta certo Roma, la *romanitas* e la tradizione classica in modo forte e attivo, rileggendo in chiave tutta politica potenti suggestioni già operanti in Petrarca, nei *Rerum memorandarum libri* come nel *De remediis* o in famosi testi del *Canzoniere*, da Machiavelli citati in punti decisivi di suoi testi capitali. Ma questa rimeditazione tutta attiva e disincantata del valore degli antichi (si pensi alla famosa pagina finale dell'*Arte della guerra*) passa, in parte come per Alberti, attraverso il ridimensionamento dell'utopismo bruniano e con la ripresa piuttosto del Valla (del famoso proemio alle *Elegantiae*), del Biondo (fonte decisiva per le *Istorie fiorentine* di Machiavelli) e forse del grande Leonardo (che Machiavelli ebbe modo di conoscere e probabilmente frequentare), naturalista radicale e, come Plinio e Alberti, al tempo stesso "pessimista" ed "edificatore": insomma una rilettura, debitrice questa sì anche verso il grande Petrarca storico del *De viris illustribus*, che punta l'accento sull'etica, come prima si diceva, del primato della civiltà romana, sulla forza delle sue istituzioni e delle sue leggi, sulla magnanimità esemplare dei suoi protagonisti, mettendo in ombra un'idea di impero come puro dominio militare sulle genti. E quindi leggere oggi Machiavelli vuol dire leggerlo attraverso una filigrana in realtà mai praticata a fondo dalla critica machiavelliana e che mette a fuoco il decisivo ruolo, per il suo apprendistato, accanto ai classici antichi o a Dante, di Petrarca, Alberti, Valla, Leonardo.

Anzi Machiavelli ci appare come una sorta di precipitato finale di questa particolare trafila e ancora una volta, come già Alberti rispetto a Petrarca, con uno smottamento, un ulteriore slittamento di senso e di prospettiva sia rispetto a Petrarca che ad Alberti.

Il testo capitale è appunto il XXV del *Principe*, che andrebbe letto in controcanto sia con il prologo ai *Libri della famiglia* (lessico e argomentazioni sono davvero contigui) sia con l'intera opera dell'Alberti. Machiavelli infatti non mette in discussione la fragilità dell'uomo e dell'uomo politico in particolare di fronte al turbine rovinoso della Fortuna: usa la stessa potente metafora del fiume in piena cara a Petrarca e ad Alberti, come si è visto. Parla cioè di quella "inondazione", che anzi nel celebre capitolo II, 5, già prima richiamato, dei *Discorsi* è indicata come una delle tre cause (accanto a "peste" e "fame", ma delle tre la più importante) atte a devastare e "purgare" gli uomini, a distruggerne le civiltà e i popoli, cancellandone la memoria storica in un mondo che nella sua sostanza perenne dura eterno. Questo grandioso capitolo, che rivitalizza i *topoi* della fragilità della storia

umana e delle sue civiltà e religioni (compreso il cristianesimo, ovviamente, per lo "scandaloso" Machiavelli) rispetto all'eternità del mondo, sembra davvero figlio di una ricca tradizione averroista-aristotelica ma anche dei *Trionfi* petrarcheschi, e specie delle loro drammatiche terzine finali, come di tutto quell'ordito di opere e testi memorabili che abbiamo richiamato in precedenza. Machiavelli usa cioè nel *Principe* una metafora tratta da un concetto che in lui stesso presuppone forti connessioni filosofiche e potenti richiami a testi fondativi della cultura occidentale classica e volgare: ma poi interviene lo scarto geniale e rivoluzionario. Cosa opporre alla forza devastante di questa Fortuna che, nella successiva celebre serie metaforica, è poi dipinta come "giovane donna" impetuosa e indomabile? Machiavelli vi oppone la forza e la ferocia "poco respettive" del giovane. Proprio quell'eccesso di ferocia e quella mancanza di prudenza che Alberti rifiutava nel nome dell'equilibrio, della moderazione, del lungo apprendistato dei giovani rispetto ai *seniores*, che con la loro esperienza e "discrezione" sono in sostanza l'unica possibilità di argine alla Fortuna, in Machiavelli divengono invece il baluardo essenziale in grado di fermare le "inondazioni" della Fortuna, di imbrigliarne e domarne gli imperscrutabili disegni di donna giovane e sensuale. Il giovane eroe (nel VII del *Principe* era stato già delineato il ritratto esemplare in tal senso, e alla fine di una serie non casuale di capitoli, del duca Valentino) incarna la virtù necessaria, commista di astuzia, ferocia, sapere politico e militare pronto al magnanimo tributo per la causa laica e romana della repubblica: secondo un progetto di morale pubblica e politica, del tutto non cristiana e "romana" appunto, che Berlin ha descritto con grande lucidità in un saggio famoso su Machiavelli. La rivoluzione antropologica che Machiavelli, nel *Principe* (ma anche nelle opere teatrali), mette in campo, assumendo la ferocia del giovane «poco respettivo» al centro della virtù vincitrice sui marosi del mondo, produce uno scarto netto rispetto a Petrarca e Alberti, proprio mentre fa propria tutta la pregnanza di quel lessico metaforico a forte valenza etica e filosofica che da essi era stato avviato.

Per Machiavelli del resto, com'è noto, la "tumultuarietà" aveva fatto grande Roma: i conflitti sociali per lui erano stati infatti un forte motore di innovazione per l'antica repubblica. E ciò Machiavelli sosteneva contro la vulgata magnatizia che aborriva dai conflitti civili nel nome della conservazione dell'esistente. Così, sul piano antropologico e individuale, la "tumultuarietà" dei giovani è l'antidoto unico per arginare l'altrettanto impetuoso corso della Fortuna. Tumulto, ferocia, astuzia: un lessico a consolidata connotazione negativa che Machiavelli volge in positivo, come forte motore di trasformazione. E del resto già nel XVIII del *Principe* Machiavelli aveva

colto nell'intreccio indissolubile tra "ferinità" e *ratio* lo snodo vincente del principe, legittimando appieno come "virtù" quella componente animale propria dell'uomo e che appariva decisiva, se ben conosciuta e condotta, per la sua affermazione nel mondo delle vane simulazioni e dei teatri ipocriti dei potenti. Con un'audacia senza alcun precedente, in due capitoli cruciali dell'opera, Machiavelli sconvolge così i picchetti della *virtus* classica, annettendovi e il campo dell'istintualità animale e quello della giovinezza, come alleati indispensabili per l'agire politico.

Ciò che in Petrarca e in Alberti appariva segno di instabilità e pericolo (in sintonia con l'intera tradizione classica e con il moralismo cristiano) diviene per Machiavelli possibile punto di forza sia attraverso una straordinaria ritrascrizione in chiave laica e mondana della agostiniana *spes* nella scansione imprevedibile e drammatica del tempo "verticale" cristiano (e come tale ignota al mondo classico) sia con la ripresa critica e originale del tempo "ciclico" alla Polibio, unica speranza per la possibile imitazione politica dell'antico. Il Machiavelli "romano" ripensa così con audacia senza precedenti e il lascito classico e quello cristiano con nuova e inedita apertura di orizzonti epistemologici ed etici non meno che politici. Appare con ciò evidente quanto in lui prevalga il forte sentire l'uomo come essere politico e sociale (radicalizza le note posizioni aristoteliche e averroistiche) e come le virtù e i vizi privati non possano essere giudicati che alla luce della *respublica*, senza separatezze care a certi filoni di pensiero stoici, cinici ed epicurei ma anche cristiani. Di qui la passione repubblicana e innovatrice propria di Machiavelli che infiammerà tanto i giovani degli Orti Oricellari, ben altra rispetto al pessimistico moderatismo politico di Alberti.

Questa importantissima trafila concettuale ed etica che abbiamo seguito, nel suo dispiegarsi non senza aporie e rilevanti slittamenti, tra Petrarca, Alberti e Machiavelli resta un punto decisivo della riflessione umanistica e rinascimentale, vero fulcro cui far riferimento per la storia del pensiero moderno. Da qui partono, per differenziarsi o confrontarsi, i maggiori pensatori del Cinque e Seicento e, come ben si è visto, del Settecento. L'esito ribelle di Machiavelli è talora accantonato. Ad esempio, con percorsi diversissimi, Erasmo e Guicciardini sembrano tornare ad Alberti per certi esiti politici del loro pensiero: l'*accomodatio* di Erasmo è debitrice, più che verso Origene o Epitteto, verso questa linea del nostro Umanesimo e si radica fino in Petrarca[5]. Mentre la "prudenza" del laico Guicciardini, esplicitamente

5. Cfr. ora l'edizione degli *Scritti religiosi e morali* di Erasmo a cura di C. Asso con l'importante introduzione di A. Prosperi, Einaudi, Torino 2004. Di Erasmo vanno letti,

in polemico controcanto con l'amico Machiavelli, evoca ancora piuttosto il lucido e beffardo disincanto del *Momus* o delle *Intercenales* con gli inevitabili approdi politici moderati e ottimatizi che ne conseguono. Sarà soprattutto nel Settecento illuminista invece che la lezione di Machiavelli verrà ripresa in tutta la sua portata e anzi, se possibile, amplificata.

È alla Francia che occorre soprattutto guardare per cogliere riprese fondamentali di questa riflessione. Originalissimo è, ad esempio, il percorso di Montaigne, grande erede dell'Umanesimo italiano in generale eppure attento in particolare alle "provocazioni" di Alberti e di Machiavelli: va notato come specie nel secondo libro dei suoi *Essais* si trovi una visione dinamica e quasi "machiavelliana" della psiche e dei suoi contrasti. La "mescolanza/agone" infatti tra desideri, passioni e loro realizzazione può avere per Montaigne segno positivo e contribuire a forgiare uno scontro meno aspro, e con più consapevolezza del ruolo della Natura, tra *ratio* e Fortuna. Un ulteriore slittamento si produce così in Montaigne: la metamorfosi e il mutare delle cose, la volubilità degli eventi, la conseguente illusorietà delle certezze filosofiche assolute devono comportare una più attenta riflessione sulla natura e sulla dignità delle conoscenze che ci derivano dalla sfera stessa dei sensi, dall'animalità positiva che vi convive (pagine di Alberti e XVIII del *Principe* qui davvero sono più che contigui). Nell'*Apologia di Raimondo Sebond*, dodicesimo lungo capitolo del secondo libro degli *Essais*, questi temi trovano un dispiegamento ampio e originalissimo: l'uomo, pur gravato dalla sua precarietà e fragilità, è in grado di fronteggiare il mondo (e Montaigne vive, e ne dà testimonianza drammatica, nella Francia duramente segnata e lacerata dalle guerre di religione e dalle violenze dissennate che vi ebbero luogo) se ne penetra, senza arroganza dogmatica o intellettualistica, la natura orientandovisi come gli animali sanno fare con la loro *metis*, direbbero oggi gli studiosi più brillanti del pensiero antico (e ancora va rammentato Machiavelli, in questo caso del finale dell'*Asino*, col paradossale elogio dell'animalità positiva tenuto dal porco rispetto alle feroci ipocrisie degli uomini).

Questa pacata saggezza di Montaigne, capace di declinare il dibattito del nostro Umanesimo sul fronte di natura e naturalità (e aprendo così un filone di lunga durata fino nel cuore della stagione illuministica) è bilanciata dalla percezione drammatica di Du Bellay sull'impotenza della storia, così come testimoniata dalle antichità e dalla rovine di Roma, nel suo

nell'ottica che qui abbiamo cercato di abbozzare, anche i *Colloquia* e gli *Adagia* nonché ovviamente l'*Encomium Moriae*.

celebre canzoniere: solo la consapevolezza della fragilità e della "caduta", della *vanitas vanitatum* è segno di virtù che il poeta cantore fa propria[6]. L'eco del Petrarca dei *Trionfi*, dell'Alberti del *Momus* e delle *Intercenales* o del Machiavelli di *Discorsi*, II, 5 diviene meditazione sul senso delle civiltà e della loro esemplarità. L'inquietudine di un petrarchista singolare come Du Bellay fa breccia e lo spartito drammatico e pensoso che da Petrarca ad Alberti a Machiavelli si era aperto sugli "estremi" in cui l'uomo vive e agisce si impenna nelle pagine tormentate e sofferte di Pascal come poi in quelle dei grandi illuministi europei in costante apprendistato (come notammo nei capitoli precedenti) sul Rinascimento italiano. La modernità con le sue complesse contraddizioni è alle porte e le pagine di Alberti con cui avevamo avviato le nostre riflessioni ne erano state un viatico e un inizio decisivo.

6. Cfr. *Le antichità di Roma* di Joachim du Bellay nell'edizione a cura di P. Tucci, Carocci, Roma 2005, nonché *supra*, i capitoli precedenti. La linea poi di un classicismo mosso e ricco di inquietudini e di suggestioni, ben oltre le apparenze di scuola, si manifesta in significativi filoni del nostro Rinascimento e del nostro Manierismo, particolarmente di quello emiliano, con esiti straordinari alla corte francese ovvero nel cuore della grande cultura europea, come da tanto hanno del resto mostrato gli studi di M. Fumaroli o di S. Frommel.

5

Eroismo magnanimo e saggezza nella letteratura italiana: una lunga durata

1. Con Petrarca si apre una stagione di grande rilevanza ermeneutica per la storiografia: il rovello infatti che porta il grande umanista a interrogarsi sulle storie liviane e in particolare su Scipione implica una profonda riflessione sulla possibilità di conoscere e imitare il passato nonché sulla necessità di proporre, attraverso la storia, l'esempio di un modello magnanimo di eroe dotato della giusta ambizione, ovvero di quella che pertiene al bene della *respublica* e non alla gloria del singolo. Tema che a lungo affatica il Petrarca fin dal *Secretum* e in molte altre opere. Non a caso, nel suo sodalizio con Cola di Rienzo, almeno finché durò, con grande determinazione, e sulla scorta del modello romano, Petrarca suggerì di ripristinare l'istituzione del tribunato della plebe come decisivo passo per dare corpo alle mosse insurrezionali di Cola e per consolidarne l'identità di rappresentanza e di governo. Audacissima e originale mossa, quella ideata tra Petrarca e Cola, al tempo stesso testimonianza di un approccio vitale e non frigido alla storia. Non è un caso che Machiavelli, in chiusura del *Principe*, citi proprio una canzone politica del Petrarca e a lui in parte si ispiri per quella lettura forte della lezione degli antichi che è precipua di gran parte dei suoi testi. Ma con la storiografia umanistica, così come si apre con Petrarca e prosegue con Bruni e Valla, si pone un altro pilastro ermeneutico e letterario al tempo stesso: ovvero quanto le procedure narrative della storiografia siano consustanziali alla sua stessa funzione conoscitiva. Vi è infatti una "retorica della verità", così come soprattutto Valla seppe declinare, che compete alla natura dell'introspezione storica e che è appunto anche narrazione, dislocazione dei punti di vista, tecnica espositiva ovvero maestria particolare nel maneggiare l'arte della *dispositio*. È da questi snodi fondativi della storiografia umanistica e poi rinascimentale, a partire da Machiavelli ovviamente, che si inarca la lunga durata del narrare storiografico, del dibattito sul verosimile e sulla *veritas* fino, in Italia, a un certo tipo di approdo del romanzo storico, con Manzoni, che è così diverso da altri modelli europei proprio perché

così legato a questa potente tradizione storiografica di matrice umanistica. Ma naturalmente tutta la nascita, in Europa, del romanzo storico andrebbe comunque riletta alla luce della parallela e contigua storia della storiografia, in particolare rinascimentale (come non pensare, fra tanti esempi possibili, al *Valperga* di Mary Shelley?) e attraverso lo snodo decisivo della lezione di Vico. Ovvero il dibattito storiografico umanistico e rinascimentale sul fare storia con la geniale rielaborazione che appunto Vico vi apportò ci conducono dritti al cuore della modernità, al centro dei nuclei fondativi del genere nuovo per eccellenza, il romanzo, e del dibattito modernissimo sulla legittimità narrativa delle procedure storiografiche.

La letteratura insomma, con le sue procedure e le sue specificità, si propone, nella grande cultura italiana umanistica e rinascimentale, e a partire dalla stessa *ars historica*, come veicolo primario di conoscenza, di "dignità" e di "saggezza": tale cifra (una letteratura in grado di gareggiare con filosofia e teologia) caratterizza e fonda si potrebbe dire, da Dante in poi, secoli interi della nostra tradizione, inarcandosi appunto tra Umanesimo e Rinascimento e Settecento vichiano; per dilagare in tutta l'Europa illuminista fino alla stagione romantica, e in Italia, almeno nei termini propri della cultura umanistica, fino ad Alfieri e Foscolo, grandi spartiacque nella storia della nostra letteratura. Non è un azzardo quindi proporre una periodizzazione che da Dante giunga fino a Foscolo (o, per la nascita del romanzo storico, come si diceva, a Manzoni), l'epoca della "saggezza", la "saggezza del Rinascimento", la lunga durata del nostro Umanesimo (su "saggio" e "saggezza" come pregnanti categorie filosofiche insiste Elmar Holenstein). La centralità che la tradizione umanistica e il Rinascimento hanno assegnato alla letteratura e alla lettura dei classici, alla mitopoiesi (si pensi alla esemplare pagina di poetica che già conclude le *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio) se per un verso definisce l'identità stessa della storia italiana (De Sanctis e poi Croce e Gramsci lo colsero benissimo) peraltro segna una indiscutibile e più generale ricollocazione dei saperi, affidando in Italia all'ermeneutica il ruolo di viatico essenziale per le ipotesi più motivate di *paideia* insieme alla retorica e alla scienza del linguaggio.

Se si guarda a certo pensiero moderno, come indicavamo nel primo capitolo, a Nietzsche e poi ad Heidegger e Gadamer ad esempio, non è impossibile verificare la vastità di un fiume carsico a matrice umanistica che, lungi dall'essere spezzato dalla filosofia europea illuministica, in realtà ne nutre le linfe vitali ed emerge tumultuosamente e in forme molteplici lungo tutto il Settecento, l'epoca romantica e oltre. Non a caso oggi, alle soglie del terzo millennio, e di là da ogni possibile destino della letteratura, si guarda alle

procedure ermeneutiche, all'ascolto del testo, all'investigazione del lettore, alle prospettive di un nuovo umanesimo (esemplari le riflessioni di Steiner) come a procedure essenziali di sapere, procedure che, appunto, hanno nella letteratura e nelle modalità che l'hanno delineata in determinate stagioni della sua storia, specie italiana, radici inequivoche. In altre parole non so se si possa parlare di saggezza oggi ancora come di una parola proficua per il nostro dibattito: ma se la evochiamo, con tutto il portato utopico, letterario e pedagogico che essa impone, noi evochiamo innanzitutto la saggezza umanistica e rinascimentale che si intreccerà nel Settecento (come si è visto) col sorgere della "ragione" illuministica. Una saggezza, proprio perché prioritariamente attinente ai saperi letterari, tutt'altro che frigida o astrattamente normativa ma inquieta, complessa, "curiosa", ribelle, perfino scandalosa (Alberti, Valla, Machiavelli e Guicciardini, Aretino e così via), più vicina di quanto a prima vista non paia, e lo si diceva, alla modernità.

Così, da questo punto di vista, si potrebbe giungere fino a figure come Goethe, Alfieri, Foscolo e Shelley che fanno da spartiacque tra epoche di lunga durata, almeno per ciò che attiene al nostro assunto.

2. Ma per cominciare occorre, come sempre in molte occasioni, rileggere Dante e più in particolare il *Paradiso.* Nel *Paradiso* Dante, infatti, va sillabando l'utopia di una possibile convivenza civile e di una pacificazione universale fondate sulla saggezza, sulla ricerca della verità anche da punti di vista conflittuali, ed esaltate da quella grande tensione letteraria intesa come vero e proprio apprendistato sapienziale che egli in tutta la *Commedia* era andato delineando.

Se l'VIII e il IX canto del *Paradiso* infatti propongono l'ideale Regno dei Cieli contrapposto al malgoverno delle cose terrene, nel X si evoca l'approdo alla convivenza possibile, alla *civitas* dei saggi (già prefigurata, in *Inferno*, IV, dai saggi antichi nel Limbo) come *civitas* di spiriti magnanimi capaci di indicare l'apprendistato del buon governo di sé e del mondo, l'utopia possibile insomma (come Dante indica nella stessa *Monarchia*).

La consapevole scelta del proprio destino (che comporta premio e condanna) avvicina l'uomo a Dio, permette all'uomo di giocare, se vuole, tutta la sua grandezza magnanima, comunque sia collocato nella scala mondana (sia come suddito che come signore). E l'apprendistato del magnanimo e dell'eroico, come tutta la *Commedia* mostra, è apprendistato di saggezza, imbandito dalla letteratura e dalla sua stessa natura mitopoietica. Sicché alla fine di questo apprendere, di questo snodo centrale di canti (dall'VIII al XVII) che sono un vero banchetto di saggezza ordito dalla grandissima

tessitura letteraria (secondo i dettami stessi del *Convivio*), il Dante pellegrino, il *viator* che raduna in sé l'umanità intera, nel XVIII può essere additato come esempio di magnanimità capace di superare ogni contingenza, ogni deriva della brutalità quotidiana delle cose mal governate (e si torna nel XXII e XXV su ciò). E se Dante "può", in virtù della libertà di arbitrio donata all'uomo da Dio, tutti "possono": la magnanimità è statuto "possibile" dell'umanità (è il grande tema che Boccaccio rivisiterà con straordinaria efficacia nell'ultima giornata del *Decameron*).

E infatti nella triade di canti dal XVIII al XX l'umana saggezza è sillabata sul parametro della giustizia, sia essa propria della *civitas* romana (Traiano fino all'oscuro Rifeo), di quella ebraica o di quella legata alla comunità dei grandi eroi medievali: il tutto accentuato, nel XXI, dal non casuale richiamo al ricordo del regno di Saturno, al mito classico per eccellenza dell'età dell'oro e della saggezza; e dal XXIII in poi al ricordo dei beati "magnanimi", "mediatori" tra Dio e governo delle cose umane, come già Salomone.

E più Dante si avvicina al termine del suo viaggio, più la visione ultima si accampa nei suoi versi, più dal Paradiso riverbera l'esortazione a guardare al mondo, a insediarvi il regno della saggezza nuova e della pace. L'attesa del "riformatore" dà tono infatti allo sdegno di Pietro nel XXVII così come nel XXX assume emblematica valenza l'evocazione del seggio celeste predisposto per Arrigo VII: dalle soglie del Cielo il percorso dell'utopia imperiale giunge fin nell'Empireo.

Così, fra XXXII e XXXIII, l'utopia dantesca e il suo apprendistato di saggezza, quello del saggio pellegrino, quello dell'*auctor* con la sua letteratura trovano la definitiva legittimazione (il primato di arte e letteratura, vertici dei saperi mondani, si era accampato nel XXV): il radicamento è nella finale visione di Dio che è anche rivelazione dell'uomo e della sua storia, della sua vera libertà. Il viaggio dall'infima "lacuna" dell'universo a Dio (dal massimo di "lontananza" al massimo di "vicinanza") è fino in fondo viaggio di mitopoiesi (il richiamo nel XXIII a Nettuno e agli Argonauti), è il viaggio della parola letteraria che è parola dell'indicibile, del Dio "nascosto" ma è al tempo stesso radice finale, fondamento ultimo della saggezza magnanima e della sua utopia, parola che si esprime in Amore.

Amore apriva, sconosciuto a Dante, il poema lucreziano; amore come cifra universale di una *civitas* rinnovata, come punto di approdo di un viaggio che non esclude l'inferno del mondo ma spera di edificarne il paradiso possibile, chiuderà altri testi di epoche successive e che hanno in Dante, nel viaggio del suo poema, l'origine fondante, l'apertura di uno spartito che tanti e talora grandi si applicheranno a modulare con tonalità decisive

per il pensiero moderno. Da qui infatti comincia il viaggio che Petrarca e gli umanisti condurranno nel tentativo di coniugare esperienza letteraria e apprendistato di saggezza. Tutto il Petrarca latino, la grande lezione filologica del Valla, la coraggiosa e rivoluzionaria esperienza dell'Alberti uniti all'insieme molteplice e decisivo della rinnovata storiografia con le sue procedure narrative vanno in tale direzione, che nel Cinquecento e nel pieno Rinascimento portano a gettare le fondamenta dei saperi moderni.

È ben noto infatti come i primi decenni del Cinquecento rappresentino un periodo di svolta epocale nella storia del pensiero politico: è ovvio rammentare, in questo senso, i nomi di Machiavelli, Guicciardini, Castiglione che, a partire dalla crisi profonda che aveva investito gli Stati italiani dopo la morte di Lorenzo il Magnifico e la discesa in Italia di Carlo VIII fino alla sanguinosa e tragica pagina del sacco di Roma, avevano avviato una riflessione senza precedenti per originalità e radicalità sul senso stesso del fare politica, del reggere gli Stati, della formazione dei ceti dirigenti.

Tale riflessione aveva rimesso in gioco non solo gli statuti fondanti di una antica tradizione filosofico-politica più generale ma – cosa non sempre sottolineata a sufficienza – aveva di fatto imposto un nuovo percorso disciplinare, un nuovo apprendistato, una nuova mappa educativa volti alla edificazione di un modello di saggezza del tutto funzionale al politico, a chi fosse radicato, con pienezza di ruoli istituzionali, nelle Città-Stato o nelle corti, a un nuovo modello in definitiva di eroe laico.

Il disciplinamento, infatti, che si era andato rigorosamente definendo, tra Medioevo e primo Umanesimo, nei monasteri, nelle scuole ecclesiastiche come nelle università (e di là dalle rispettive e ben diversificate peculiarità) appariva del tutto inadeguato ai compiti inediti che attendevano, al varco di anni terribili e impietosi, il politico. Si badi: non che fosse mancata una costante esigenza di verificare le marche epistemiche di quei saperi. Tra Trecento e Cinquecento, ad esempio, il diffusissimo "genere" della *disputa* circa il primato di questa o quella disciplina sulle altre, di questa o quell'arte, di questo o quel mestiere faceva in realtà trapelare, di là da *topoi* retorici pretesi appunto da un genere antico, l'ansiosa ricerca di un costante aggiustamento dei parametri conoscitivi funzionali tanto al governo di sé quanto al controllo del mondo circostante, naturale, politico, sociale. Di qui, fra gli umanisti del Quattrocento, la premura nel sostenere con forza il primato dei nuovi saperi retorico-letterari su quelli tradizionalmente egemoni nel campo accademico, dal diritto alla medicina alla filosofia; e vi era in ciò appunto l'istanza di ricollocarsi fuori da disciplinamenti ormai avvertiti come ossificati e parziali. Di qui ancora, fra Quattro e Cinquecento, l'infinita

serie di dispute sul primato fra lettere e armi, sintomo del disagio profondo del ceto intellettuale nel rapportare le proprie radici e la propria formazione al nocciolo duro delle lotte in corso tra vari poteri e potenze, ovvero quello politico-militare.

Eppure l'insieme di questa produzione, per quanto di grande interesse e di non piccola fortuna, non giungeva ad aggredire il cuore del problema: che era la natura degli Stati, il ruolo dei soggetti nell'oggettivo e imprevedibile dipanarsi della realtà, la sostanza profonda del potere e delle sue dinamiche, la formazione non astratta e non idealizzata ma concreta dei ceti dirigenti pretesa dai nuovi apparati delle corti. E questi sono proprio i punti sui quali infatti i testi di Machiavelli, di Guicciardini, di Castiglione, scompaginando vecchi statuti e di fatto travolgendo le tradizionali "dispute", con radicale spregiudicatezza, e ciascuno secondo le proprie peculiarità, fanno una salutare e travolgente irruzione.

Se uno degli snodi essenziali in politica consisteva, da sempre, nell'adeguata formazione dei ceti dirigenti, di una vera e propria *leadership*, di una grammatica dell'eroismo, i nostri autori lo affrontano legando in modo indissolubile la questione della formazione politica e militare con quella – già cara a Seneca e seppure con altre tonalità ripresa poi da Petrarca – di un rigoroso apprendistato di "saggezza". Solo il "savio" può dirigere città, Stati, eserciti ma la sua "saviezza", lungi dal costituirsi come sommatoria di astratte e impraticabili virtù morali (magari sul modello del filosofo-governante caro a Platone) o di ossificate discipline accademiche o di rigorosi esercizi di ascendenza monastica, si deve definire per un verso nel fuoco dell'esperienza, del concreto rapportarsi alla realtà per come essa è, e per l'altro si deve nutrire di competenze specifiche pretese dalla politica in senso stretto. Si vanno costituendo, così, un apprendistato e un protocollo disciplinare propri per il politico, ovvero per il sovrano ma anche per il suddito, per il condottiero militare come per ogni soggetto che svolga funzioni di ceto dirigente negli Stati, nelle corti, nelle città. Il disciplinamento viene a configurarsi come concreto articolarsi di una specifica e fondante "saggezza" che è poi una sorta di nuova disciplina essa stessa, al crinale di una modernissima scienza politica e del governo. Il saggio e l'eroe vengono a coincidere. Il *Principe* e i *Discorsi* di Machiavelli, i *Ricordi* del Guicciardini sono, ciascuno a loro modo, testi insieme rivoluzionari ed emblematici di queste procedure e perciò ancora oggi viatici fondamentali per chi voglia indagare le radici stesse della nostra identità.

La cosa che qui ora preme sottolineare è che la natura di tale nuovo apprendistato è volta a un fine sia antropologico che istituzionale: l'uno

fondato sulla possibile liberazione dell'uomo dai lacci e lacciuoli che lo condizionano per tentare di farne un soggetto attivo sulla scena del mondo, un vero protagonista politico insomma; l'altro volto alla delineazione di uno Stato in cui le leggi e la giustizia, il buon governo sorretto da un efficiente ceto dirigente e da un sovrano abile e non sprovveduto consentano un equilibrato procedere della vita civile e delle sue componenti, non più affidate a regimi in cui finiscano col prevalere arbitrii, corruzioni, improvvisazioni, soprusi sanguinari. La condanna senza remissione che Machiavelli, Guicciardini e Castiglione pronunciano sempre verso ogni tipo di tirannide discende proprio da tali consapevolezze.

Un'idea, quindi, moderna e laica di etica, "romana" nelle radici (e ben ne seppe argomentare Berlin a proposito di Machiavelli) è fortemente sottesa al progetto di questi nostri, per antonomasia, spregiudicati pensatori: il loro stesso disegno politico prende pieno vigore se lo cogliamo strettamente ancorato a quel fine antropologico e istituzionale, in ultima istanza etico, di cui dicevamo.

L'apprendistato del politico è perciò anche un "viaggio", una sorta di percorso verso un possibile "mondo dei fini" ed è al tempo stesso un percorso di disciplinamento che dal buon governo di sé deve portare al buon governo dei sudditi (se tale tragitto è esemplare nel *Cortegiano* del Castiglione non meno lo è, a osservare bene, anche in Machiavelli e Guicciardini, in alcuni testi in particolare).

Questo tipo di disciplinamento, che è di fatto un viaggio nelle radici di sé e del mondo, si materia di saggezza in primo luogo storica e letteraria, ovvero di fruizione del passato e dei testi che ce lo trasmettono come fondamenti costitutivi della conoscenza dello stesso presente. Si articola, poi, nella raffinata e umanistica dote dell'*urbanitas*, ovvero della precipua capacità di distillare la propria identità di *cives/cittadini* (tipicamente italica e rinascimentale e poi europea e illuminista) come paradigma atto a costituire una sofisticata trama di controllo e governo della realtà che si contrapponga alla *rusticitas*, vissuta emblematicamente come "stato di natura" al negativo, come campo di tensioni primitive in cui l'uomo, in quanto soggetto attivo e criticamente consapevole, non ha spazio. *Urbanitas* è interfaccia di *civilitas*, perciò, di civiltà e costume del buon governo: l'apprendistato verso l'*urbanitas*, verso il governo di sé, verso l'equilibrato contemperarsi di ciò che nell'uomo è razionale con ciò che è animale, ferino e istintivamente distruttivo (il "Centauro" di Machiavelli) è molto duro, e un ruolo positivo vi assume la "retorica", ovvero l'educazione letteraria in senso lato come arte della parola che "regola" il mondo e ne fonda una sorta di tassonomia, precipua

della *civilitas* urbana e delle sue forme razionali di "controllo" individuale, politico, sociale (Pontano, il grande umanista napoletano, delinea proprio nel *De sermone* alcuni fondamenti dell'*urbanitas* e il condottiero dell'*Arte della guerra* di Machiavelli è innanzitutto un "uomo di lettere"). Del resto Petrarca, fra i padri fondatori della nostra civiltà letteraria, in dialogo costante con Cicerone e Seneca, non a caso aveva ben riallogato al centro dei saperi e della loro fruizione civilizzatrice l'arte della parola.

L'*urbanitas* e la *civilitas* presuppongono, a loro volta, una inesausta *curiositas*, quale il più spregiudicato pensiero umanistico aveva insegnato a praticare: è appunto la *curiositas*, induttiva e laica, tracimata da imprevedibili sentieri di certo averroismo radicale o, come già si diceva, dalla lettura di Plinio come dalla pratica erudita e infaticabile dell'ermeneutica commentaria e glossatoria di tanti umanisti padani, che varca le colonne d'Ercole delle vecchie partizioni disciplinari, ne supera i confini, ne ridelinea gli statuti, con una attenzione del tutto nuova, nelle forme e nei modi, alla realtà. Il governo delle cose passa così per una costante curiosità verso la loro stessa natura, colta senza pretese di finali soluzioni metafisiche. Il "mondo dei fini" cui accennavamo è infatti l'istanza di un'etica del governo e dello Stato *possibili* (con una residuale componente anche utopica) piuttosto che di un generico e ideale *altrove* che fondi, di quell'etica e di quello Stato, la fisionomia, magari postulandone già tutto per intero, *ab initio*, il destino nel mondo reale: il che avrebbe presupposto, fra l'altro, un ferreo deduttivismo di esiti preordinati invece della moderna, induttiva, scientifica *curiositas* mobile e disinibita, che starà alla base poi di tutti i saperi settecenteschi.

Se queste tappe sono perciò essenziali nell'apprendistato del politico, nel suo viaggio verso la saggezza che gli deve essere peculiare, una sorta di approdo non può che allogarsi nella pratica della *magnanimità*: non si tornerà mai abbastanza sull'importanza di questa essenziale categoria (di antica ascendenza aristotelica) per la storia della nostra cultura. Questo termine, infatti, nell'accezione politica dantesca e poi rinascimentale, non contempla solo la tradizionale capacità di essere al tempo stesso grandi e generosi (la romana *clementia*), forti e virtuosi, attenti a sé ma ancora di più al bene altrui (che era dote tradizionalmente indicata come propria del sovrano ideale), ma sillaba anche una valenza, se si vuole, ancor più complessa e sofisticata: magnanimo è chi sa guardare, dialettizzandole, alle ragioni dell'altro, chi sa che la stessa lotta politica, fondata su interessi di parte che giungono al conflitto, deve poter tollerare le dinamiche del vinto accanto a quelle del vincitore o, ancora, le dinamiche del governato con quelle del governante. Se ben si osserva, la condizione del conflitto sociale come mo-

tore positivo della storia in Machiavelli, oppure la responsabile prudenza pretesa da Guicciardini per i suoi "ottimati" al governo, oppure la dote dell'"ascoltare" delineata come essenziale per il sovrano nel IV libro del *Cortegiano* sono tutte interfacce dell'embrionale consapevolezza di un problema modernissimo: ovvero la inevitabilità di un rapporto dialettico con le ragioni dell'altro, noi oggi diremmo l'accettazione di un'equilibrata dinamica tra maggioranza e opposizioni, tra ceti dirigenti e ceti subalterni. Tutto ciò non tanto nel nome di una irenica e astratta ricomposizione dei conflitti (utopia cara a molta speculazione classica e medievale), quanto nella realistica presa d'atto piuttosto della ineliminabilità, sullo scenario umano e politico, del *confligere* e nella messa in campo di ciò che può invece consentirne, negli Stati, un dipanarsi equilibrato e non distruttivo. Il principe magnanimo caro ai nostri pensatori rinascimentali più radicali non è tanto "buono" quanto forte e coraggioso *leader* di stampo augusteo, un eroe in grado, proprio per la consapevolezza della sua forza, di non temere (anzi, fin dove possibile, di tenere in conto) le ragioni degli altri, degli avversari come dei subalterni (la famosa metafora "cartografica" di Machiavelli, nella *Dedica* del *Principe*, sulla necessità si saper "osservare" governati e governanti dall'"alto" e dal "basso" come punti di vista entrambi indispensabili in politica). In questa complessa e grandiosa elaborazione, che assume toni a volte originalissimi e impressionanti per lucidità in Machiavelli, in Guicciardini e in Castiglione, non è chi non veda tanto la capacità di modulare e riattualizzare su accenti inediti i fondamentali concetti romani di *auctoritas* e di *potestas*, quanto la sbalorditiva messa in campo – *in nuce*, come si diceva – del moderno dibattito sul rapporto tra maggioranza e opposizioni, tra governanti e governati, ovvero, oggi, su uno dei temi fondanti della democrazia in quanto tale fin dalle sue radici, come si vide, illuministiche e riformatrici settecentesche.

Tanto lontano ci porta la riflessione sulla magnanimità! Del resto già Dante vi aveva operato un investimento di amplissima portata se solo si pensi a come il tema del "magnanimo" sia centrale nel "viaggio" della *Commedia*, dai significativi esordi del Limbo, ai severi incontri di principi e spiriti grandi nel Purgatorio, fino al Paradiso, dove la magnanimità, e già lo si diceva, come capacità di coesistenza di sé e dell'altro raggiunge vertici di audacia proprio nei canti degli spiriti "sapienti", nei canti dove S. Tommaso può convivere con Sigieri di Brabante, modello utopico eppure possibile di un modo nuovo di governarsi e governare, ribadito nei canti politici della *Commedia* come nel *Convivio* e nella *Monarchia*, a testimonianza di un apprendistato che è al tempo stesso di magnanimità e, appunto, di "saggezza". Così come occorre tenere a mente il lessico magnanimo e politico-storico

che Petrarca in tanti suoi testi assegna a Scipione e ai grandi romani secondo un percorso che fortemente inciderà sul pensiero occidentale.

Ed è un altro capitale testo letterario, a vastissima diffusione, mai a sufficienza valutato dalla critica in chiave di utopia politica, il *Decameron* di Boccaccio, a consolidare la delineazione della magnanimità come dote primaria del modello ideale di *civilitas* (Boccaccio non a caso è il grande "lettore" per eccellenza di Dante, l'unico capace di riscrivere, a suo modo, una *Commedia* e proprio col *Decameron*): il "viaggio" del *Decameron*, infatti, procede per gradi verso l'approdo della decima giornata, che contiene alcune fra le più belle pagine della letteratura d'utopia di tutti i tempi; la magnanimità vi è squadernata per un verso come essenza di dedizione e generosità assolute, e per l'altro come nucleo di un possibile, altro modo di governare, e conclude, vero Paradiso del viaggio tutto terreno di Boccaccio, il memorabile "novellare" del *Decameron*.

Il tema dantesco, petrarchesco e boccacciano della magnanimità (coniugato con una forte rivisitazione delle idee di *clementia*, di *auctoritas* e di saggezza) penetra nella cultura umanistica, smussato, in alcuni casi, delle punte più nettamente utopiche che vi erano connesse, e perfezionato piuttosto con il modello di *urbanitas* di un Bruni, di un Beroaldo, di un Pontano o di un Tebaldeo. E del resto la stessa critica irridente e cinico-scettica che attraversa le pagine "lucianee" di tanti umanisti, intenti a corrodere e demistificare le "maschere" del potere e dei potenti (dall'Alberti a Galeotto Marzio fino a Codro ma anche fino a Erasmo), sono debitrici, proprio alla radice, di tale riflessione: lo sdegno per una magnanimità tanto conclamata quanto tradita e vilipesa, negli egoismi e soprusi quotidiani, genera pagine di grande efficacia polemica e politica. Il modello positivo di riferimento è quello del sogno di un'umanità tollerante, dialogica e dialogante (val sempre la pena di insistere, ritengo, su questa natura essenzialmente "dialogica" di tanta cultura umanistica e rinascimentale), magnanima e saggia in ultima istanza.

Un percorso, come si può notare, del tutto laico, un disciplinamento che impone al politico apprendistati ben diversi da quelli scolastici, monastici e accademici, e di cui testi per eccellenza letterari hanno gettato le fondamenta: un viaggio fatto di incontri e di "dialoghi" (il dialogo non a caso si afferma come genere letterario fondamentale tra Umanesimo e Rinascimento), la cui magnanima meta ideale non è data *a priori* ma è frutto di un doloroso, realistico, curioso trascorrere nell'"inferno" della realtà esperita senza infingimenti.

È questo il passo che Machiavelli, e con lui Guicciardini e Castiglione, porteranno alle estreme conseguenze e che si era già ben avviato fin dal

primo Cinquecento se nel 1510 (prima che Machiavelli stendesse il *Principe*) il Cortesi può delineare nel suo *De cardinalatu* un modello di uomo di Chiesa che è – per le sue caratteristiche, per la laicità assoluta con cui se ne tratteggiano *sermo*, *urbanitas*, *civilitas*, prudenza magnanima e realismo politico – il ritratto in realtà di un governante *tout court*, di una nuova tipologia di ceto dirigente: il suo apprendistato sapienziale, infatti, benché riferito a un possibile cardinale, è direttamente collegato con i percorsi disciplinari che qui abbiamo richiamato più volte e modellati sulla nuova identità pretesa dalla politica del tempo (gli uomini che guidano la Chiesa devono quindi anch'essi innanzitutto sapere "laicamente" di politica) e non più su quelli di certo regolismo monastico o di certo disciplinamento universitario tradizionale.

Questi ultimi percorsi ebbero certo un peso rilevante nell'affinarsi di molteplici procedure disciplinari, sia prima che dopo la Controriforma, e molto dovettero influire sull'apprendistato di non pochi dei nostri umanisti (dal Salutati al Bruni al Galateo fino ad Erasmo, ad esempio). Con esiti non irrilevanti in quel tragitto che produsse nel Cinquecento l'irruzione sulla scena politica di posizioni (con le nuovissime procedure formative connesse) fra le più radicali e innovative. Ma le cui radici ci sembra di aver preferito cogliere semmai in altri versanti, collocati al crinale tra ermeneutica, curiosità sapienziale del mondo e tensioni utopiche a forte valenza politica proprie del nostro Umanesimo laico e letterario: e non è un caso che i pensatori più rivoluzionari del nostro Rinascimento siano anche grandissimi scrittori, spesso ineguagliati classici della nostra tradizione. Proprio nella letteratura e nella letterarietà, infatti, è possibile percorrere appieno quei delicati e decisivi crinali che richiamavamo. Del resto questa è tradizione già latina e in seguito tipicamente italica, è il segno peculiare di ogni Umanesimo: da Dante – che fonda per tanti versi la nostra identità – in poi, la letteratura è in Italia il luogo per eccellenza deputato a raccogliere e rilanciare i passaggi epistemici più rilevanti, i dibattiti decisivi sul futuro di molte discipline; è insomma la disciplina che, in un certo senso, quasi sostituendosi e mescolandosi alla filosofia, si colloca al centro rispetto ai protocolli formativi, come vero e proprio preliminare ad ogni disciplinamento, fulcro stesso delle dinamiche umanistiche e della formazione civile e politica.

3. Ed è in questa tradizione che occorre allora disporre, come esempio emblematico, un personaggio per tanti versi inafferrabile alle scontate categorie come Vittorio Alfieri (e riprendendo da altra angolatura quanto

abbiamo già detto in pagine precedenti). Solo collocandolo nell'alveo complesso che abbiamo or ora delineato è possibile infatti cogliere il senso della sua stessa esistenza, delle sue scelte ideologiche, del suo eroismo anticonformista e modellato sui caratteri della letteratura classica e umanistica e dell'atto stesso del leggere («leggere come io l'intendo») come laico abito di apprendistato di etica civile. In effetti troppo ossificate e ideologiche interpretazioni del Settecento hanno fatto perdere di vista l'intreccio di periodizzazioni e di continuità carsiche che caratterizzarono il secolo dei Lumi in tutta Europa in dialettica fertile e felice con molti lasciti rinascimentali: se pensiamo che l'*Enquiry* di Burke risale al 1757 e *La critica del giudizio* di Kant, che sancisce il primato del sublime sul bello, è del 1790, possiamo osservare come nella seconda metà del Settecento e quindi ben prima delle tradizionali periodizzazioni sul Romanticismo, si giochino partite rilevanti, e che Alfieri non è il solo che si collochi in una disposizione dialettica e talora conflittuale con la cosiddetta età dei Lumi e con alcuni dei suoi più emblematici esiti politici.

Se infatti il lascito di Muratori e di Vico aveva aperto la via maestra della *verità* storica, il grande Tiepolo, come si vide, passando di successo in successo in tutta Europa, pareva rinnovellare i fasti della mitopoiesi cara a Codro e agli umanisti bolognesi e celebrare il primato della verità dell'arte come affabulazione inesausta. Affabulazione che diviene poetica coessenziale al pur lucido e razionale disegno di satira antiaristocratica del *Giorno* di Parini, esempio mirabile di intreccio tra suggestioni illuministiche-riformatrici e genialità di contestuale loro traduzione mitopoietica in un immaginario di matrice classica e rinascimentale.

Se infine Voltaire aveva corroso la materia prima di ogni illusione irrazionale e religiosa nel segno decisivo e modernissimo della *tolleranza*, i poeti ossianici e persino il giovane Goethe sembravano riaprire lo spartito pascaliano degli "abissi", insondabili alla ragione, del cuore umano. E del resto la lunga, grande stagione letteraria del Cinque-Seicento non aveva solo ricollocato al centro della modernità, accanto al romanzo, il teatro, da esso facendo gemmare metafore e dispositivi e procedure gestuali le più disparate, ma aveva dislocato nel teatro l'atto sapienziale stesso del conoscere al cuore drammatico delle sue origini, innervandolo dell'inesausta dialogicità pulsante propria dello specifico teatrale. Peraltro già la nostra cultura umanistica aveva costruito la sua identità sui modelli antichi a partire dalla "conversazione" e dal "dialogo" prima ancora che avesse origine la ripresa ariostesca del teatro antico in quanto tale. Per tutto ciò allora è evidente come tra Inghilterra, Francia e Germania si giochi in effetti nel tempo

una partita di formidabile rilettura dei modelli rinascimentali italiani e fin dalla metà del XVI secolo (Rabelais, Erasmo, Moro, Dürer, Montaigne) e con particolare enfasi lungo il teatro del XVII secolo (con Shakespeare ovviamente e con Corneille e Racine) e del XVIII (Voltaire): l'ambiguità dell'eroe shakespeariano, sempre lacerato dalle irresolubili contraddizioni dell'individuo nella Storia, lascia il passo all'eroismo magnanimo di Corneille improntato alla grande esemplarità di stampo plutarchiano e all'eroe tutto umano, spoglio, intriso di sangue e "terribile" di Racine.

La pluralità dei Rinascimenti sembra pulsare nel cuore della moderna Europa anche al tramonto della centralità italica: ed è da qui che prendono le mosse l'ansia eroica e titanica di Alfieri e la complessa irriducibilità a sistema delle sue aspirazioni, solo per un periodo della sua vita paghe dell'approdo teatrale. Per l'aristocratico Alfieri l'eroismo è la condizione stessa del vivere, è l'antagonismo alle convenzioni (basta leggere la *Vita*), è la riproposizione di un modello calcato sui grandi del passato, specie quelli dell'ideale *romanitas* repubblicana già cara a Petrarca, ai nostri umanisti e a Machiavelli (esemplari per tutto ciò che qui argomentiamo il *Bruto primo* e il *Bruto secondo*), ma pronto a infiammarsi per quelli del presente: memorabili versi e pagine sono dedicati infatti all'eroe moderno per eccellenza, George Washington, nonché alla nascita degli Stati Uniti come simbolo dell'autentica *Libertà* nuova (come già notammo nel terzo capitolo, il "sogno/visione" della libertà in relazione alla nascita di quella nazione anticipa persino l'*imagerie* più nota degli *States* fino al loro simbolo nazionale per eccellenza, quella statua della Libertà a New York che sembra nata dalle "visioni" stesse di Alfieri). Così dapprima la battaglia per la libertà lo troverà simpatizzante della Rivoluzione francese, ma in seguito egli se ne discosterà deluso. Così ancora Alfieri è derisore, nelle *Satire*, dell'anima stessa della cultura economica illuministica, il commercio, quel commercio cui pure il grande Genovesi aveva dedicato pagine geniali e di cui però, come per il denaro, Alfieri coglie l'inquietante doppio dello sfruttamento e dell'arrivismo sfrenato.

Alfieri perciò non ama la libertà se non assoluta e incondizionata, dote essenziale dell'eroe davvero disinteressato e coerente, magnanimo per eccellenza. E qui la moderna e individualistica concezione di *libertas*, la polemica feroce contro ogni tirannide e ogni asservimento, anche degli intellettuali, al potere sono nutriti certamente dalle tante letture settecentesche francesi e inglesi: ma proprio il *clinamen* che in Alfieri vi si configura, del tutto peculiare nel panorama europeo, non sarebbe comprensibile senza l'eredità rinascimentale e umanistica di cui parlavamo prima, ovvero senza

la dantesca magnanimità; senza lo Scipione di Petrarca; senza le vicende dell'antipedantismo di marca quattro-cinquecentesca (dall'Alberti all'Aretino al Doni) pronto a sferzare il conformismo civile e culturale dei professionisti delle "lettere" e così contiguo a certe aspre rampogne di Alfieri e Parini; senza il connubio inestricabile tra lezione del passato ed esperienza del presente auspicato da Machiavelli per il suo laico e moderno eroe. Quel Machiavelli, del resto, che, fin dagli anni senesi, Alfieri non aveva mai smesso di leggere e fare proprio.

Ovviamente anche il Machiavelli storico è letto con attenzione piena di *pathos* da Alfieri, così come è letta tutta la storiografia possibile, come sono lette (quel leggere non convenzionale, quel leggere appunto «come io l'intendo», secondo la sua famosa affermazione) tutte le narrazioni eroiche bibliche (nelle Scritture può esservi un eroismo che anche nel cuore del laico Settecento Alfieri intuisce di formidabile impatto emotivo): l'approdo del suo percorso storiografico nell'alveo teatrale produrrà quella miscela unica e potente della sua drammaturgia che solo così sembra assumere, anche nei testi apparentemente meno riusciti, una peculiarità ineguagliabile, volta appunto, attraverso la saggezza della letteratura e delle sue procedure di matrice classica e umanistica, a formare l'eroe laico e moderno, l'eroe magnanimo e libertario, il vero protagonista e nume tutelare della *respublica*. Eroe cui non sono peraltro ignoti dubbi e lacerazioni, talora certamente cornelliano ma sovente raciniano (*Mirra* e non solo) o talora persino shakespeariano (l'Egisto di *Agamennone* è forse la migliore trasposizione moderna di Iago) nell'accesso al male e alle sue corruzioni (la degenerazione dell'eroe *Saul*); ineludibile e machiavelliano percorso di formazione, indispensabile peraltro all'efficacia teatrale del dramma come al configurarsi del tormentato eroismo moderno.

Un eroismo la cui delineazione subisce sicuramente il fascino dell'ampia letteratura "fisiognomica" di origine medievale e rinascimentale con culmine nell'opera di Della Porta (letteratura, sia detto per inciso, che andrebbe compiutamente ripresa anche per gli studi di storia dell'arte dedicati alla ritrattistica pittorica e scultorea) e che profondamente influirà sul teatro sei-settecentesco, sulla cultura settecentesca (gli esercizi di antiquaria fisiognomica del giovane Goethe per Lavater, ad esempio) e sullo stesso Alfieri probabilmente anche attraverso la mediazione della "teatralità" tassiana della *Liberata* già pienamente rivalutata e "sdoganata" da Voltaire fra gli altri. L'eroe perciò deve avere la sua "fisionomia", il suo "ritratto" forte e altero, la sua postura slanciata e pronta al sacrificio supremo: la pacatezza della sua forza interiore deve ispirarsi anche alla statuaria di epoca romana

ed ellenistica che si andava riscoprendo o rinvenendo con i tanti volti e busti di antichi poeti, filosofi, sapienti (di questa tradizione fisiognomica si nutrirono molti ritratti dell'epoca, compresi i celebri di Alfieri stesso ad opera del Fabre o i sonetti e le liriche dedicati, appunto, come in Alfieri e Foscolo e tanti altri, alla descrizione di se stessi).

Tutto ciò era pronto per essere offerto ad esempio e modello di eroismo per le generazioni future (come in effetti avverrà per Alfieri rispetto ai giovani del Risorgimento). E del resto il celebre ritratto che nei *Sepolcri* Foscolo delinea di Alfieri ha già tutte le prerogative di quell'eroico che influirà appunto profondamente sulla cultura civile e ideale delle generazioni risorgimentali. Semmai Foscolo accentuerà la *pietas* verso i "vinti", eroici nella loro dedizione alla patria, e così mirabilmente esemplati sui troiani Cassandra ed Ettore: altro moderno tratto di quell'"eroico", già presente in tanti personaggi e testi alfieriani, inteso come rifiuto di ogni nazionalismo prevaricatore della dignità di patrie e di persone coi loro propri destini (qualcosa che ha persino a che vedere in qualche modo con le celebri riflessioni critiche sull'imperialismo militare romano già di un Valla).

Le contraddizioni plateali dell'aristocratico Alfieri, non meno che le oscillazioni delle sue posizioni ideologiche, la scontrosità del carattere non possono allora far velo alla sua continua ansia di sperimentatore di generi letterari i più disparati, alla sua acutezza nella valutazione di fatti e persone del suo tempo, alla sincera vocazione per la costruzione di una *patria* italiana davvero *libera*. Egli stesso si apparecchia come eroe, eroe della lettura e della letteratura, del viaggiare e dello scrivere, monito vivente di quale apprendistato fosse necessario per chi volesse riscattare la patria, le patrie dalla mediocrità dei tempi e delle corruzioni. In questo sta la sua inesausta dialettica con il Settecento francese in definitiva, troppo spesso letta in chiave solo ideologica, mentre vi è sottesa una bruciante ansia di mescidare il grande lascito classico e rinascimentale italiano con le possenti acquisizioni filosofiche e letterarie dei Lumi senza lasciarsi intimidire da alcuna "moda", da alcun conformismo (e precedendo in ciò Leopardi, specie il Leopardi delle *Operette morali*). E gli uomini del Risorgimento non potranno che trovare in Vittorio (come già familiarmente nei *Sepolcri*, col solo nome – secondo quanto era d'uso fare per i grandi personaggi antichi –, lo evocava Foscolo, altro grande maestro di questa dimensione dell'eroico) un *exemplum* di forte impronta, di un eroismo rinascimentale magnanimo e civile indispensabile a chi volesse apprestarsi in Italia a costruire una nazione unita e nuova.

6

Le narrazioni dei nostri tempi e le radici umanistiche

1. La categoria di Umanesimo, usata nella stessa forte accezione da studiosi quali Said, Steiner, Raimondi, Rico, Garin, Eco, Cacciari, Asor Rosa (ma l'elenco sarebbe molto più ampio e variegato), dovrebbe essere sempre intesa nel suo senso più ampio, come cioè il continuo riappropriarsi di una dimensione degli studi che presuppone la dialogicità. La cultura italiana dell'Umanesimo e del Rinascimento si affermò del resto rapidamente in tutta Europa come un grande movimento capace di delineare alcuni elementi di importanza centrale quali le *humanae litterae*, la filologia, lo scambio dialogico, l'intersecarsi tra le discipline e la comprensione del mondo; ovvero un vero e proprio abito attraverso cui l'uomo elabora i saperi che gli consentono di interpretare la realtà in tutte le sue contraddizioni. A questo proposito basti rammentare che uno degli autori più straordinari del Rinascimento italiano, Torquato Tasso, con la sua *Gerusalemme liberata*, mentre parla di una guerra tra cristiani e musulmani, di una crociata, ed è quindi dislocato su un terreno di narrazione a sfondo bellico, crea in tutto il suo poema una sorta di controcanto, in cui a emergere in modo prepotente è l'intreccio di storie amorose tra eroi cristiani ed eroine musulmane, secondo una declinazione davvero rivoluzionaria rispetto all'antica tradizione epico-cavalleresca; si ricordi che proprio negli anni in cui Tasso scriveva la *Liberata* era stata combattuta la battaglia di Lepanto (1571), e il dominante clima controriformistico non appariva certo il più idoneo a esaltare vicende amorose fra campi contrapposti di cristiani e musulmani.

Va inoltre sottolineato come l'innamoramento reciproco tra la giovane maga musulmana Armida, fascinosa, spregiudicata e seduttiva, e l'eroe cristiano Rinaldo non conduce, sul finire del poema, alla conversione della maga. I due si riconoscono e si abbracciano dopo l'ultima battaglia, si ritrovano nel segno di Amore, e Armida, nell'abbandonarsi tra le braccia di Rinaldo, dichiara, dopo molta ritrosia e appunto ancora non convertita: «Ecco l'ancilla tua». Tutti sanno e tutti allora sapevano (si era in piena

Controriforma) che questa è una delle frasi chiave del Vangelo, quando Maria accetta di divenire madre del Messia, che è qui però posta sulle labbra di una innamorata miscredente. Siamo vicini alla "blasfemia", eppure quella che risuona è l'audace capacità della parola poetica di sillabare il dialogo tra culture antagoniste nel nome dell'amore e della giovinezza. Questo verso ancora oggi risulta molto significativo soprattutto se si considera che siamo nel contesto di un poema in cui viene narrata una guerra tra musulmani e cristiani, la celebre crociata medievale realmente avvenuta sotto la guida di Goffredo di Buglione, che portò nel 1099 alla riconquista, da parte degli eserciti cristiani, di Gerusalemme. E ad emergere, attraverso tutto il poema e anche tramite quei versi, è dunque la potenza evocativa della letteratura che sempre mette in campo, nel suo farsi, il confronto, l'alterità, la parola dialogica e, pur sconfitta lungo la Storia dalla brutale logica delle "ragioni di stato", ha però consentito nel tempo di continuare ad attivare, a mantenere viva una formidabile contaminazione di lingue, "geografie" e culture.

Le letterature sono espresse appunto in lingue molteplici e scarsamente proficuo riesce ormai studiare una lingua e una letteratura senza il confronto con le altre. La qual cosa ci indica un ulteriore percorso: oggi la prospettiva da incoraggiare negli studi non è quella di riaggiornare una sorta di tradizionale storia di linguistiche o di letterature comparate, secondo la vecchia ottica positivistica e classificatoria, ma quella di legare e combinare concretamente insieme tra loro le lingue, gli autori, i testi, i generi anche seriali, le *opere* nella loro specifica unicità (Benjamin) e le più originali tradizioni delle culture tutte. A titolo esemplificativo vorrei ricordare i maggiori scrittori israeliani, tra i più significativi oggi nel mondo: chi può infatti negare che Grossman, Yehoshua, Oz siano tra i più importanti scrittori contemporanei? Grandi scrittori mediterranei, impegnati nel loro paese – e non sono certo in maggioranza – a parlare di dialogo, di pace e di contaminazione fra culture così drammaticamente lacerate in quel contesto. Yehoshua ha scritto romanzi straordinari su questo tema, sia quando ha ideato il suo romanzo storico sull'anno Mille, sia quando ha creato romanzi legati all'attualità tragica del confronto tra palestinesi e israeliani. Persino in un paese così lacerato, alcuni dei maggiori scrittori sono, in questo momento, attraverso la mescolanza dei linguaggi che la letteratura israeliana propone, simbolo della volontà di fare breccia nei muri che la politica, gli integralismi religiosi e gli interessi economici internazionali erigono dovunque.

Attraverso la letteratura si può quindi praticare lo studio delle lingue e dei saperi che vi si incrociano; ma si può imparare anche un altro concetto fondamentale che è quello della "ospitalità". Antonio Prete ad esempio ha

spesso affrontato il concetto di "ospitalità della lingua" nel trattare il problema della traduzione: ogni lingua attraverso la traduzione ospita altre lingue, altre letterature e altre tradizioni. Non ci sarà quindi l'avvento di una lingua unica; bisognerà abituarsi a tradurre e a parlarsi tra più lingue e tra più codici comunicativi freneticamente aggiornati dalla "rete". Ciò non vuol dire ricostituire l'incomunicabilità caotica di Babele ma riattivare la volontà di comprendersi, parlando, anche in modo mescidato e "contaminato", più lingue, nonostante le barriere oggettive, anzi superandole in questo desiderio di tradursi e di intendersi. Va dunque recuperato e riconosciuto fondante per l'oggi il livello della conversazione dialogica, tanto cara alla tradizione umanistica e rinascimentale, anche nell'ottica contemporanea della necessità di conferire privilegio al bisogno di intersecare tra loro i saperi e i linguaggi.

2. Ospitalità e traduzione portano con sé un altro concetto, fondamentale anche in campo antropologico e politico, che è quello dell'"ascolto". Nell'affrontare questo tema cruciale per la filosofia del Novecento, Emmanuel Lévinas e altri pensatori legati all'ambito dell'ermeneutica ci hanno insegnato molto. Mettere dunque a confronto le lingue, le letterature e le culture fra di loro significa coltivare l'ospitalità, la traduzione, la molteplicità dei linguaggi; vuol dire ascoltarsi e ascoltare nel profondo, vuol dire che si dà voce all'altro che deve vivere in me, al "tu" che mi è coessenziale (e come non pensare in proposito al "tu" di Montale, ad esempio?). L'educazione alla pratica letteraria naturalmente va in questa direzione e risulta uno strumento fondamentale per verificare la traducibilità reciproca delle lingue. È necessario continuare a sostenere l'abbattimento degli steccati che spesso vengono creati artificiosamente tra i vari saperi e i loro linguaggi settoriali. Non si può infatti realizzare (e torniamo al punto) un adeguato studio di una lingua se non la si cimenta al suo livello più alto e sperimentale, che è quello della letteratura. Non si può padroneggiare bene una letteratura se non ci si contamina con i fattori linguistici che la determinano; ma non possono sussistere rigide barriere tra le varie discipline e tra i loro studiosi, come ben sapevano umanisti e illuministi. E proprio perché è prioritario valorizzare, di questi tempi, tutto ciò che crea legami e intrecci, bisogna allora scandagliare e studiare le civiltà che ci hanno plasmato e che oggi si confrontano fra loro a volte anche drammaticamente; e se non sperimentiamo simili percorsi rischiamo solo di fraintenderci e di rimanere come alienati dalla realtà.

Certo l'Europa da sempre convive con un elemento geografico di gran-

de rilievo (lo avevano ben compreso greci e romani), capace di rivelarsi utile, in questo momento di tragiche divisioni e violenze, come punto di partenza per dialogare con molteplici realtà – la realtà del Medioriente, le realtà di altri continenti, le realtà di altre dinamiche antropologiche, non sempre facili o semplificabili per noi – per ascoltare, ospitare e accogliere le culture e le persone: alludiamo al Mediterraneo. Abbiamo in sostanza, allogato nel mondo mediterraneo, un formidabile incubatoio che è stato molto studiato negli ultimi decenni a partire soprattutto dai celebri lavori di Fernand Braudel. In effetti egli lanciò con il suo memorabile libro, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, un'idea nuova di Europa che poneva l'epicentro moderno del continente in quella fase storica fondamentale che gravitò intorno al Mediterraneo.

Oggi in Europa, dopo un lungo periodo di silenzio, questi temi di geografia storica e culturale sono tornati di grande attualità, proprio attraverso il confronto necessario con altre realtà e con i drammatici interrogativi cui l'Europa stessa è posta di fronte in questi anni di durissimi frangenti politici, economici, migratori, terroristici. Il Mediterraneo è sempre stato infatti, di là da quello che ci ha insegnato Braudel e di là dall'urgenza della nostra attualità, un grande bacino al tempo stesso di scambi e di scontri. Basti pensare al ruolo svolto da alcune città spagnole nel Medioevo. Toledo, ad esempio, tra il XIII e il XIV secolo, è stata una della città più straordinarie d'Europa, sede di confronti, di traduzioni dei classici latini e greci, di traduzioni continue dall'ebraico e dall'arabo, di incroci di religioni nella cristianissima Spagna. Risulta allora davvero emblematico che proprio da Toledo prenda l'avvio il romanzo moderno per eccellenza ovvero il *Don Chisciotte*, uno dei romanzi fondativi della letteratura occidentale. Cervantes usa infatti un espediente molto noto nella letteratura ma per allora con modalità davvero singolari. Infatti Cervantes narra di aver trovato, nella bottega di un libraio di Toledo, il manoscritto della storia di *Don Chisciotte* scritto in caratteri arabi; egli si dice così costretto ad assumere un "moro" di lingua araba, che conosce lo spagnolo, al fine di tradurre quella storia. Occorre tenere conto che il *Don Chisciotte* viene pubblicato nel 1605. Si tratta quindi di un periodo gravido di tensioni e di scontri con i musulmani (basti pensare che lo stesso Cervantes partecipò alla battaglia di Lepanto e venne fatto prigioniero); siamo sempre in quella temperie da cui germinò come si è visto anche il grande capolavoro tassiano con analoghe aporie rispetto alle ideologie dominanti (e non dimentichiamo che la storia del *Chisciotte* prende le mosse ed è segnata dalla "insana" passione del protagonista per la poesia epica cavalleresca con particolare riguardo proprio ad Ariosto e

Tasso). Cervantes ha circa sessant'anni quando scrive il suo capolavoro; lo scrive, in altre parole, dopo una vita di avventure, fra cui la prigionia presso gli Ottomani e una conseguente liberazione rocambolesca; una vita perciò piena di contaminazioni della propria esistenza col cuore del Mediterraneo e delle sue lacerazioni. Nonostante ciò Cervantes attribuisce un'origine araba/*morisca* al suo romanzo. Inoltre il *Don Chisciotte* è un continuo dialogo con la cultura dell'altra sponda mediterranea, quella italiana, con la sua grande poesia e in particolare, come si diceva, con il modello ariostesco e tassiano, di cui il protagonista del romanzo è come succube e plagiato fino alla "follia": il tutto con riferimenti continui al contesto della tradizione spagnola, musulmana e mediterranea del Medioevo, a partire appunto da Toledo.

Ma accanto a questo straordinario affresco, spagnolo e mediterraneo al tempo stesso, creato da Cervantes, decisiva è ancor di più la tradizione variegatissima di un Mediterraneo sia classico, latino e greco, sia giudaico-cristiano sia umanistico e rinascimentale sia soprattutto nella fisionomia che modernamente vi venne in qualche modo reinventata dalla grande cultura illuministica e romantica del Nord Europa. Ovvero il fatto singolare è che oggi si parla in questi termini di Mediterraneo, di Umanesimo, di Rinascimento, in tutte le accezioni, perché tra Sette e Ottocento tedeschi, inglesi, francesi – i *philosophes* prima e poi i romantici e Stendhal in particolare – reinventarono l'epoca del Rinascimento suggerendola come modello stesso della modernità per due sue dimensioni essenziali: la dialogicità argomentativa, razionalmente "curiosa", e la ricostruzione della politica come laica progettazione del governo del mondo e dei popoli (lo "spartiacque Machiavelli" così come, sulle orme di Diderot e dei rivoluzionari francesi e americani, lo celebrarono Hegel e De Sanctis).

I fondamentali autori tedeschi del Sette-Ottocento, da Goethe in avanti, gli illuministi francesi, gli inglesi "italiani" Byron e Shelley, il migliore romanticismo tedesco che giunge fino a Hegel, a Burckhardt e oltre, i grandi storici dell'arte ottocenteschi e del primo Novecento riscoprono il Rinascimento e lo "restituiscono" alla coscienza dei popoli, delineandolo come un grande periodo di nascita della modernità. Si tratta di una sorta di percorso pendolare, prima di un Sud che fin dal Medioevo guarda al Nord; poi di un Nord che riscopre il Sud d'Europa attraverso il sapere letterario, la storia della sua civiltà artistica e quella delle sue lingue.

Si pensi in tal senso alla straordinaria vicenda di Goethe che praticava l'italiano, ovviamente attraverso la guida dei testi letterari: sapeva esprimersi nella lingua di Petrarca e di Dante. Aveva infatti imparato l'italiano dai

testi letterari e si sforzava di voler parlare la lingua che per lui era il simbolo della sua formazione; intesa però non come preparazione accademica, libresca, sterile, ma all'interno della sua battaglia per una "letteratura universale" senza confini e steccati culturali e politici. Oggi è più che mai attuale ciò che Goethe aveva auspicato; e poi nel Novecento ripreso da Auerbach, Curtius, Steiner, Raimondi e da tanti altri critici e scrittori, a partire dallo stesso Said e dagli studiosi cosiddetti postcoloniali. Un esempio concreto di quel che intendeva, Goethe ce lo fornì col *Divan occidentale-orientale*, quando, ormai anziano, "riscrive" (in "amorosa" cooperazione con la giovane Marianne Jung) in lingua tedesca e imita l'opera del grande poeta medievale persiano Hafez, mettendo in campo, insieme a Marianne, una poesia di fattura altissima che attinge la sua linfa da culture e "letterature del mondo" (Occidente e Oriente) solo all'apparenza lontane fra loro e di cui invece egli vuol mostrare la evidente "contiguità". E ancora: quando giunge in Italia Goethe vuole parlare in italiano e quando incontra francesi vuole parlare in francese; riceve gli ospiti francesi parlando francese, esattamente come Stendhal, quando verrà in Italia, preferirà parlare in italiano con i suoi interlocutori. Assistiamo in definitiva alla grande stagione dei "nordici" che riscoprono, attraverso la tradizione italiana e mediterranea, la globalità della comunicazione fra saperi e culture, la "fraternità" possibile di popoli e nazioni. Bisogna dunque riaprire gli spartiti di questi momenti emblematici della storia europea che hanno rappresentato fasi straordinarie di utopie, di entusiasmi, di sincere ansie dialogiche. La linea che da Goethe arriva fino ad Auerbach e Curtius (e così cara ad Ezio Raimondi, maestro ineguagliabile e punto costante di riferimento per tanti di noi in questa accezione) attraversa due secoli e deve essere interpretata come ineludibile per rilanciare un'identità europea la cui fisionomia stessa si fondò su molte lingue e molti saperi e sui loro autori straordinari ma che oggi torna a essere scossa da inquietanti tentazioni particolaristiche e nazionalistiche.

Allora, per stare a quanto si affermava fin dall'inizio, questa tradizione letteraria – che ha radici già nel Medioevo e poi passa al Petrarca, il Petrarca europeo, e ancora viene rilanciata dall'Umanesimo, e che infine viene ripresa nella cultura illuministica e romantica – deve essere considerata un riferimento fondamentale per noi che oggi siamo concretamente di fronte allo spettro di nuovi "muri", barriere, cavalli di frisia, egoismi: a essi non può essere consegnata certo la risposta dell'Europa (con quella sua storia e cultura umanistica e "dialogica" che qui abbiamo sommariamente evocato) agli imponenti flussi migratori di genti in fuga da guerra, morte e povertà.

La piazza globale può e deve mescolarsi con la piazza locale, come è

evidente ad esempio proprio in Italia che è il luogo per eccellenza delle cento, mille città. Ed è invece purtroppo prevalente di questi tempi, non solo sullo scenario italiano ma in molte parti d'Europa e del mondo, l'idea della chiusura, della paura dell'"altro" come nemico. Foscolo, Leopardi, Manzoni, Stendhal, Goethe e tanti altri già raccontavano appunto di tutti questi pericoli combattendo i nazionalismi e i localismi angusti nel nome di concetti semplici e nobili dell'Illuminismo come fratellanza e solidarietà.

Bisognerebbe quindi a questo punto aggiungere al nostro ragionare anche il concetto, messo in luce a suo tempo da Dionisotti, che lega la comprensione dei fatti letterari alla loro "geografia", tema sempre centrale da anni ad esempio anche nelle intraprese critiche ed editoriali di Alberto Asor Rosa: e non sarebbe inopportuno forse ripartire allora, in termini reali e metaforici al tempo stesso, dalla "piazza/*agorà*" che si rapporta ovviamente alla "*polis*", ossia alla "città" nell'accezione originaria, greca e mediterranea; piazza come luogo di incontro e di crocevia, fin dall'antica Atene, per elezione, della *polis*. Ma la città è, fin dalle sue origini, anche un luogo di scontri e di conflittualità proprio perché luogo di crocevia e di "meticciato" culturale; è in definitiva il luogo per eccellenza della *politica* e della *letteratura* (e non a caso gli scrittori politici rinascimentali italiani, Machiavelli e Guicciardini soprattutto, sono fondatori e scopritori, per primi in Europa, di questi formidabili intrecci tra scrittura e politica, tra etica laica e fini propri della *polis*). La città è quindi da ogni punto di vista un luogo emblematico per il popolo della lettura e della narrazione, soprattutto oggi che il numero delle popolazioni urbanizzate nel mondo ha superato quello delle popolazioni rurali. Questa specificità della realtà urbana planetaria va dunque conosciuta a fondo assieme ai luoghi di confronto e ai linguaggi che vi sono connessi. Parlare una lingua vuole dire infatti parlarne i saperi; non si può in altre parole prescindere dal fare letterario che è attore fondamentale in un mondo così complesso e molteplice (termini cari a Elias Canetti e a Starobinski come al Calvino delle *Lezioni americane* che seppe così bene traguardare verso il terzo millennio pur con gli indispensabili "contrappunti" che oggi vi vanno marcati).

3. La *polis* è quindi la dimensione dell'*urbanitas*, della città nella quale bisogna confrontarsi e nella quale si accampano procedure di conflitto, certo, ma anche di convivenza. Occorre superare le barriere e intrecciare dialoghi. Ancora una volta il sapere letterario connesso ai saperi linguistici si rivela fondamentale nelle città, quando sappiamo coglierle come scenario di narrazioni e come luogo di confronto permanente e dialettico. Né è casuale

che, mentre la dimensione urbana acquista una centralità così dirompente, quasi in ansioso contrasto molteplici filoni narrativi contemporanei ambiscano a ritrovare il "sogno" russoviano dell'utopistico stato di natura o quello avventuroso dei luoghi estremi o siano presi dalla nostalgia virgiliana per la purezza originaria e arcadica della campagna o dall'attrazione fatale e lacerante per le plaghe selvagge (*into the wild*) in rielaborazione del sublime romantico che affonda le radici fin nel Petrarca in fuga verso la solitudine di Valchiusa.

Si è qui parlato di letteratura, ma si potrebbe parlare, per queste dinamiche, di teatro, di cinema e di altre forme artistiche e mediatiche (ivi comprese alcune eccellenti forme di serialità televisive) che trovano ai nostri giorni, tra *polis*, "natura" e media, un fertile intreccio: mai la "narrazione" infatti è stata così importante e diffusa forse come oggi (le *Medical Humanities* hanno ad esempio uno statuto fondativo imperniato sul saper "narrare la malattia"). Tutto è oggetto di narrazione e tutto si fa *storytelling*; mentre la letteratura come tale sembra accasarsi in territori più marginali, sono proprio le nuove frontiere della narrazione attraverso i nuovi media che riscoprono la centralità di alti apprendistati letterari (il decisivo tema della "ricezione" dei classici anche laddove a prima vista non ce lo aspetteremmo): il libro, come ben mostrò già anni fa Alessandro Baricco nell'esemplare *I barbari*, oggi è accasato in una serie concatenata di molteplici linguaggi interconnessi (televisivi, figurativi, mediatici ecc.) ed è lì che si gioca la battaglia decisiva per il suo futuro. Se solo si osservano infatti le recenti straordinarie serie televisive americane (veri capolavori in molti casi) si scoprirà che la narrativa che le costituisce va marcando nuovi territori ma che tali territori riescono a essere esplorati perché figli della narrativa romanzesca "classica" per un verso (l'eterno, archetipico *Conte di Montecristo*...) e per l'altro perché protagonisti di una rinata centralità della lingua teatrale e dialogica-filosofica così da consegnare oggi alla "sceneggiatura" (l'esempio è clamoroso se riferito a Nic Pizzolatto con *True Detective* o a Beau Willimon con *House of Cards* o ai fratelli Coen di *Fargo*) un ruolo ben più cruciale che nel passato sia filmico che televisivo, un ruolo peraltro di matrice tutta "letteraria" spesso perimetrato esplicitamente dall'ordito di grandi classici di riferimento (Dante, Machiavelli, Shakespeare, Nietzsche, Tolstoj...). Il sempre più sofisticato uso, ad esempio, del "punto di vista" nella narrativa filmica e televisiva si dipana oggi su una gamma amplissima: in intreccio tra occhio del regista e della sua cinepresa, occhio del personaggio narrante in prima persona o dei personaggi fra di loro o direttamente con il pubblico (come accade in *House of Cards*), occhio di metapersonaggi "alla

Tarantino" e così via, è difficile per queste tecniche così ben orchestrate non pensare alla lezione ineguagliabile del gioco raffinatissimo fra i punti di vista dei personaggi in *Anna Karenina* o, al polo opposto, all'unico, straordinario punto di vista del protagonista della *Recherche*.

Siamo, in un certo senso, nell'epoca della "narrazione infinita" (categoria che forse sarebbe ben più efficace dell'ormai consunto "postmoderno") che tutto permea e a tutto si intreccia grazie soprattutto allo sviluppo impressionante dei nuovi media e della rete e al rimescolamento degli stessi generi: basti pensare a come il "noir" o il "thriller" o il "giallo" ovvero l'"inchiesta" che dir si voglia alberghi al centro di vastissimi territori dell'immaginario ovunque nel mondo in misura senza precedenti, quasi a metafora di una confusa e inquieta ricerca di senso in una realtà che ne appare sempre più priva e dove la scoperta del male inestirpabile è sempre più dolente e terribile. E, ancora, il narrare come "latitudine espansa" delle potenzialità insite nella scrittura letteraria ha altresì trovato maestri assoluti a livello mondiale in alcuni narratori americani delle più recenti generazioni, da DeLillo a Pynchon a Foster Wallace a Franzen, solo a citare alcuni dei più noti. E non è casuale che tali narratori a loro volta esplicitamente non possano fare a meno di contaminarsi con certe narrazioni cinematografiche e televisive o con rilevanti filoni figurativi dell'arte americana novecentesca a cominciare da Hopper per pervenire alle forme più metropolitane e radicali di *street art*.

Né è casuale che, sempre a partire dagli Stati Uniti, abbia ripreso oggi grande vigore una antica tradizione di narrazione "figurata", piena di archetipi letterari di ogni epoca, il *graphic novel* (in Italia a lungo definito "fumetto" e con un implicito ed erroneo giudizio riduttivo così come era accaduto per i "gialli" o per la cosiddetta "letteratura per l'infanzia", alcuni dei tanti guasti di una spesso vacua e spocchiosa critica letteraria): a tale filone e ai loro personaggi ed eroi/eroine (ad esempio il cosiddetto "universo Marvel") attingono a piene mani, in un gigantesco *continuum* narrativo, colossali produzioni cinematografiche e televisive statunitensi ricche di effetti speciali e quantità vaste di produzioni televisive giapponesi educate alla gloriosa linea narrativa e grafica dei *manga*. E la stessa immensa galassia dei sempre più sofisticati videogiochi ha anch'essa i suoi eroi/eroine e le sue "narrazioni" (*Tomb Raider* fra le tante) in bilico tra richiami a personaggi e storie delle narrazioni letterarie classiche e ritraduzioni in produzioni cinematografiche a effetti speciali di grande successo di pubblico: l'impatto di tutto ciò è così rilevante che è possibile ormai da tempo riscontrare anche il processo inverso; ovvero molti romanzi contemporanei paiono influenzati

nel loro ritmo narrativo, nella loro struttura portante (*dispositio* dicevano gli antichi) e nella delineazione di certi loro personaggi dall'immenso e pervasivo mondo dei media in un inedito crogiuolo (vero *melting pot* narrativo) di linguaggi fra loro in continuo scambio. È in definitiva quanto esibisce esplicitamente e genialmente nei suoi film (o metafilm?) Quentin Tarantino.

L'arco narrativo che abbiamo delineato è perciò "infinito" e abbraccia tutto l'universo della produzione culturale in senso lato, dal libro alle serie TV ai film ai videogiochi, come si è visto: questa narrazione continua a perpetuare però la dicotomia antica tra *novel* e *romance* ovvero tra "verosimile" (potenza inesauribile della vecchia e geniale categoria aristotelica...) e "fantastico", amplificato dagli effetti speciali dei nuovi media. Tra questi poli estremi si dipana un brulicare di narrazioni a varia matrice che nutrono l'ansiosa ricerca di "storie" da parte di ogni tipo di pubblico, di tutti noi in sostanza. La crisi delle ideologie tradizionali, lo scetticismo (peraltro pericoloso) verso l'agire politico e riformatore con inevitabile sfiducia nel futuro e schiacciamento sul presente (in una sorta di rilettura banalizzata del *carpe diem* oraziano) pesano (e come!) in questo fenomeno specie nel mondo occidentale. Spesso infatti lo stesso lettore/spettatore è irresistibilmente attratto sia da storie verosimili al limite dell'iperrealismo anche duro (il libro *Gomorra* di Saviano con la connessa, fortunata serie televisiva) sia da mondi ed eroi avventurosi e fantastici che lo distolgano da una modalità di vita talora "insostenibile". Stiamo attenti a non fare facili confusioni però con vecchie etichette. Non siamo per nulla di fronte a un nuovo "neorealismo" come taluni sostengono (e che comporterebbe una lettura tutta "ideologica" e politica della realtà) ma, lo ribadisco, a una ansiosa ricerca di "verosimile" (tutta l'ampia galassia *thriller* ad esempio) che poco o nulla c'entra con il neorealismo e le sue poetiche e ancor meno con ideologie forti di riferimento. Al lato opposto ci si fa affascinare da *Guerre stellari* (la più bella rilettura in chiave attuale del ciclo cavalleresco medievale arturiano) non per mera e futile "evasione" (certo anche per evasione e divertimento), come si sarebbe detto in tempi di critica "impegnata", ma appunto per eccesso di dolore e di sofferenza, di inconoscibilità e di smarrimento che la realtà contemporanea propone (e infatti abbondano anche angoscianti filoni narrativi *horror* o "apocalittici"), che non reggiamo più e che ci inducono a "sognare" alterità fantastiche, avventurose, talora utopiche (ma non era già così per l'Arcadia e per la millenaria storia della più grande galassia utopica di ogni tempo, la poesia pastorale?).

Ma tutti questi linguaggi, come si è visto, anche i più disparati, non

possono essere compresi davvero senza l'"origine prima" ovvero il linguaggio letterario con le sue procedure, senza le *Humanities*, dove le tradizioni narrative *in primis* certo ma anche le stesse voci poetanti, la stessa poesia, insomma la letteratura tutta, trovano oggi una sorta di nuova significazione, di straordinaria rinominazione del loro statuto e del loro senso ultimo (utilissima frontiera per una critica che abbia a cuore questi snodi è il fortunato portale/"magazine" www.griseldaonline.it).

Guardare ai territori di ieri raffrontati all'oggi non vuol dire perciò essere nostalgici né profeti. Vuol dire riprendere dai *philosophes* del Settecento la caparbia e ostinata volontà di non navigare in superficie (la "società liquida" è una metafora tanto di moda oggi quanto ingannevole, un gioco di specchi, se portata a paradigma generale del mondo) ma di andare al fondo dei saperi e della complessità irriducibile e "dura" della realtà che essi ci dischiudono al crinale tra immaginario e ragione, tra poesia e scienza. Vuol dire riprendere con orgoglio il dovere umanistico-filologico e illuministico della "critica", la necessità anzi di riassumersi pienamente il compito di rifondare una critica come ineludibile tassello per stare nel mondo, una critica non fine a se stessa, autoreferenziale e compiaciuta (come purtroppo è stata tanta critica letteraria degli ultimi decenni) ma di nuovo "militante" in forme e curiosità nuove, sempre attenta a cooperare nel *discernimento* del mondo: e sarà lì che sapremo incrociare, nella realtà che muta vorticosamente e drammaticamente, con *tono* nuovo la letteratura con le sue *opere*.

Bibliografia essenziale

1

La grande contraddizione

Fra i testi classici di critica all'Illuminismo si veda il saggio di M. HORKHEIMER, TH. W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 2010; sulla crisi del razionalismo cfr. O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Longanesi, Milano 2008. Per un inquadramento complessivo delle tematiche qui affrontate, cfr. M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012. Cfr. inoltre W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 2014.

Sul ruolo della cultura illuminista, cfr. T. TODOROV, *Lo spirito dell'illuminismo*, Garzanti, Milano 2007; e per il ruolo nella Rivoluzione francese, cfr. J. ISRAEL, *La Rivoluzione francese. Una storia intellettuale dai Diritti dell'uomo a Robespierre*, Einaudi, Torino 2015. Sul concetto di fratellanza, cfr. R. ESPOSITO, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004. Sul dibattito attorno all'idea di *libertà* nel Settecento, cfr. N. BOBBIO, *Eguaglianza e libertà*, Einaudi, Torino 1995; J. STAROBINSKI, *L'invenzione della libertà 1700-1789*, Abscondita, Milano 2008.

2

Riformatori, scrittori, italiani

Per una proposta di periodizzazione della letteratura italiana e sul legame tra enciclopedismo letterario del Cinque-Seicento e riformismo letterario del Settecento, cfr. G. M. ANSELMI, *La saggezza della letteratura. Una nuova cronologia per la letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

Sul Settecento in generale, cfr. i cinque volumi di F. VENTURI, *Settecento riformatore*, Einaudi, Torino 1969-90; in particolare per le tematiche da

noi discusse, cfr. il vol. I, *Da Muratori a Beccaria. 1730-1764* (1969). Per un approccio diverso ai riformatori italiani, e in particolare a Beccaria, cfr. PH. AUDEGEAN, *Cesare Beccaria, filosofo europeo*, Carocci, Roma 2014.

Sul contesto storico e culturale dell'Illuminismo meridionale, cfr. P. VILLANI, *Mezzogiorno tra riforme e rivoluzioni*, Laterza, Bari 1962 e E. NARCISO (a cura di), *Illuminismo meridionale e comunità locali*, Guida, Napoli 1988.

Per avere contezza del clima bolognese tra Barocco e Illuminismo bisogna ricorrere sempre a E. RAIMONDI (cfr. almeno *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, il Mulino, Bologna 1995); fondamentali anche gli studi di M. CAVAZZA, fra cui *Settecento inquieto. Alle origini dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, il Mulino, Bologna 1990; da ultimo cfr. S. SCIOLI, *Francesco Zambeccari e l'Illuminismo in mongolfiera*, Pàtron, Bologna 2016. Colgo qui l'occasione per ringraziare Stefano Scioli per gli utili suggerimenti e consigli.

Sulla massoneria, cfr.: G. GIARRIZZO, *Massoneria e Illuminismo nell'Europa del Settecento*, Marsilio, Venezia 1994; M. C. JACOB, *Massoneria illuminata. Politica e cultura nell'Europa del Settecento*, Einaudi, Torino 1995; G. M. CAZZANIGA, *La catena d'unione. Contributi per una storia della massoneria*, ETS, Pisa 2016.

Su Vico, oltre agli studi di A. BATTISTINI (fra cui ricordiamo *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Guerini e Associati, Milano 1995), cfr.: E. VOEGELIN, *La "Scienza nuova" nella storia del pensiero politico*, Guida, Napoli 1996; A. ANDREONI, *Omero italico. Favole antiche e identità nazionale tra Vico e Cuoco*, Jouvence, Roma 2003.

Su Giannone, cfr. R. AJELLO (a cura di), *Pietro Giannone e il suo tempo. Atti del convegno di studi nel tricentenario della nascita (Foggia-Ischitella, 23-24 ottobre 1976)*, 2 voll., Jovene, Napoli 1980, nonché i recenti contributi di G. ALFANO.

Sull'Illuminismo meridionale, cfr. D. DE LISO, *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra Storia e Letteratura*, Paolo Loffredo iniziative editoriali, Napoli 2016.

Su Genovesi, cfr. F. VENTURI, *La Napoli di Antonio Genovesi*, in Id., *Settecento riformatore*, vol. I, cit., pp. 523-644, e R. VILLARI, *Antonio Genovesi e la ricerca delle forze motrici dello sviluppo sociale*, in Id., *Ribelli e riformatori dal XVI al XVIII secolo*, Editori Riuniti, Roma 1979, pp. 125-51, nonché le tante ricerche, gli studi e le edizioni di E. PII e i numerosi studi di P. ZAMBELLI culminati in *La formazione filosofica di Antonio Genovesi*, Morano, Napoli 1972.

Su Galiani, cfr. F. VENTURI, *Il dibattito delle monete*, in Id., *Settecento riformatore*, vol. I, cit., pp. 443-522, e M. CATUCCI, *Galianea. Ferdinando Galiani tra letteratura ed economia*, Bulzoni, Roma 1986. Per l'edizione delle opere di Galiani, cfr. F. DIAZ, L. GUERCI (a cura di), *Illuministi italiani*, vol. VI: *Opere di Ferdinando Galiani*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975.

Su Filangieri, cfr. L. D'ALESSANDRO (a cura di), *Gaetano Filangieri e l'Illuminismo europeo. Atti del Convegno (Vico Equense, 14-16 ottobre 1982)*, introd. di A. Villani, Guida, Napoli 1991.

Su Pagano, cfr. V. FERRONE, *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Laterza, Roma-Bari 1989.

Su queste figure di illuministi meridionali cfr. anche i vari studi e saggi di P. GUARAGNELLA, R. RUGGIERO e S. MARTELLI.

Su Muratori, oltre al già citato F. VENTURI, *Da Muratori Beccaria. 1730-1764* (vol. I di Id., *Settecento riformatore*), cfr. E. RAIMONDI, *I Padri Maurini e l'opera del Muratori*, in Id., *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Vita e Pensiero, Milano 1989, pp. 3-77, e A. COTTIGNOLI, *Muratori teorico. La revisione della "Perfetta poesia" e la questione del teatro*, CLUEB, Bologna 1987. Muratori ebbe grande influenza sui protagonisti della narrativa a sfondo storico di età romantica, su cui cfr. G. M. ANSELMI, *Narrare Storia e storie. Narrare il mondo*, FrancoAngeli, Milano 2013.

Su Beccaria, oltre alla già ricordata monografia di AUDEGEAN, cfr. F. VENTURI, *Il diritto di punire*, in Id., *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1970, pp. 119-43. In generale, cfr. *Cesare Beccaria tra Milano e l'Europa. Convegno di studi per il 250° anniversario della nascita promosso dal Comune di Milano*, Cariplo-Laterza, Milano-Roma-Bari 1990.

Sui Verri, cfr. G. FRANCIONI, *Per conquistar paese alla ragione. Saggi sui Verri e sul "Caffè"*, Bibliopolis, Napoli 1999; cfr. anche, su Pietro, C. CAPRA, *I progressi della ragione. Vita di Pietro Verri*, il Mulino, Bologna 2002, e su Alessandro almeno S. LUZZATTO, *L'Illuminismo impossibile. Alessandro Verri fra rivoluzione e restaurazione*, in "Rivista di Letteratura Italiana", III, 2-3, 1985, pp. 263-90. Per l'edizione commentata della rivista dei Verri cfr. G. FRANCIONI, S. ROMAGNOLI (a cura di), *"Il Caffè". 1764-1766*, 2 voll., Bollati Boringhieri, Torino 1998.

In E. RAIMONDI, *Letteratura italiana e identità nazionale*, Bruno Mondadori, Milano 1998 si può leggere del ruolo che la riflessione di Beccaria e dei Verri su giustizia e diritto ebbe sui *Promessi sposi* manzoniani.

In conclusione resta sempre fondamentale C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.

3
Mondi e volti del Settecento

Per questo capitolo è risultata preziosa la collaborazione di Romina Coccia.

Per un quadro generale sul Settecento, cfr. G. RUDÉ, *L'Europa del Settecento. Storia e cultura*, Laterza, Roma-Bari 1974. Un'ampia e completa sintesi della storia letteraria del secolo si legge in W. BINNI, *Il Settecento letterario*, in E. Cecchi, N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. VI: *Il Settecento*, Garzanti, Milano 1968, pp. 307-704, e a seguire in tutte le altre grandi storie letterarie edite nei decenni a noi vicini da Laterza, Einaudi, Salerno, UTET. Si vedano inoltre P. CASINI, *Introduzione all'Illuminismo. Da Newton a Rousseau*, vol. I, Laterza, Roma-Bari 1980, cap. 2, e M. SINA, *L'avvento della ragione. «Reason» e «above Reason» dal razionalismo teologico al deismo*, Vita e Pensiero, Milano 1976. Sulla tradizione del *Grand Tour* formativo in Italia, cfr. A. BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, il Mulino, Bologna 2006.

Ulteriori suggestioni sulla cultura del Settecento in: E. SCALFARI, *Per l'alto mare aperto*, Einaudi, Torino 2010 e P. CAMPORESI, *Il brodo indiano*, Garzanti, Milano 1998.

Sull'attività di Prospero Lambertini esiste ampia bibliografia; cfr. almeno G. MARTINOTTI, *Prospero Lambertini (Benedetto XIV) e lo studio dell'anatomia in Bologna*, Mareggiani, Bologna 1927 e G. ANGELOZZI, C. CASANOVA, *La giustizia criminale a Bologna nel XVIII secolo e le riforme di Benedetto XIV*, CLUEB, Bologna 2010.

Sull'attività del Tiepolo a Vicenza, e in particolare sugli affreschi a Villa Valmarana, cfr. M. LEVEY, *Gli ultimi anni in Italia*, in Id., *Giambattista Tiepolo. La sua vita, la sua arte*, Mondadori, Milano 1988, pp. 213-55; A. MARIUZ, *Villa Valmarana ai Nani*, in R. Pallucchini (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, vol. I, Alfieri, Venezia 1978, pp. 259-63; R. PALLUCCHINI, *Gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo alla villa Valmarana di Vicenza*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1945; M. E. AVAGNINA, *Villa Valmarana ai Nani a San Bastiano di Vicenza*, in M. E. Avagnina, F. Rigon, R. Schiavo, *Tiepolo. Le ville vicentine*, Electa, Milano 1990, pp. 59-94; M. GEMIN, F. PEDROCCO, *Affreschi di Villa Valmarana "ai Nani" presso Vicenza* e *Di nuovo a Vicenza*, in Id., *Giambattista Tiepolo, dipinti. Opera completa*, Arsenale, Venezia 1993, rispettivamente pp. 438-47 e 169-79; R. MENEGOZZO, *Villa Valmarana ai Nani*, in Id., *Nobili e Tiepolo a Vicenza. L'artista e i committenti*, Nuovo Progetto, Vicenza 1990; R. GUERRINI, *Il Tiepolo e la stanza del Tasso a Villa Valmarana*, in

A. Buzzoni (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Nuova Alfa, Bologna 1985, pp. 345-55; L. PUPPI, *I Tiepolo a Vicenza e le statue dei "Nani" di villa Valmarana a S. Bastiano*, in "Atti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti" (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), CXXVI, 1967-68, pp. 211-50; G. BARBIERI, *L'amore svanisce a San Bastiano*, in G. A. Cibotto *et al.*, *Tiepolo e la vita in villa. Arte e cultura nel Settecento veneto*, Neri Pozza, Vicenza 1996, pp. 55-67; M. LEVEY, *Tiepolo's Treatment of Classical Story at Villa Valmarana: A Study in Eighteenth-Century Iconography and Aesthetics*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XX, 3-4, 1957, pp. 298-317.

Cfr. inoltre G. MOCENIGO, *I teatri moderni di Vicenza dal 1650 al 1800 o Dei due distrutti teatri di Piazza e delle Grazie*, Pozzato, Bassano 1894.

Per un inquadramento del vedutismo e dell'opera di Antonio e Francesco Guardi nel contesto artistico-culturale del settecento veneziano, cfr. M. BONICATTI, *Problemi di storia della critica sui Guardi e sulla cultura nel Settecento veneziano*, in "Atti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti" (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), CXXIV, 1965-66, pp. 433-62.

Sulle relazioni tra letteratura e arti, cfr.: M. PRAZ, *Mnemosine. Parallelo fra la letteratura e le arti visive*, Mondadori, Milano 1971; W. BINNI, *Teatro e immagini nel Settecento italiano*, in Id., *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, La Nuova Italia, Firenze 1963, pp. 273-85; nonché G. M. ANSELMI, *Gli universi paralleli della letteratura*, Carocci, Roma 2003, cui si rimanda per una più ampia bibliografia.

Su Metastasio e sul melodramma, cfr. A. L. BELLINA, B. BRIZI, *Il melodramma*, in G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, vol. V: *Il Settecento*, t. I, Neri Pozza, Vicenza 1985, pp. 337-400; E. RAIMONDI, *«Ragione» e «Sensibilità» nel teatro metastasiano*, in V. Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, vol. I, Sansoni, Firenze 1967, pp. 249-67; W. BINNI, *Poetica e poesia nel Settecento italiano*, in Id., *L'Arcadia e il Metastasio*, La Nuova Italia, Firenze 1963, pp. IX-XLIII. Per un punto rilevante sugli studi, cfr. ora E. SALA DI FELICE, R. M. CAIRA LUMETTI (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Aracne, Roma 2001.

Il catalogo settecentesco delle opere in musica messe in scena nei teatri veneziani è stato ripubblicato in ristampa anastatica: A. GROPPO, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia dall'anno 1637, in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi fin l'anno presente 1745, con tutti gli scenari, varie edizioni, ed aggiunte fatte a' Drammi stessi*, Forni, Bologna 1977. Presso lo stesso editore è stata pubblicata anche

la ristampa anastatica del volume (fondato anche su quello di Groppo) di T. WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia*, Forni, Bologna 1978.

Su Francesco Algarotti, cfr. G. NATALI, *Francesco Algarotti*, in Id. (a cura di), *Settecento*, vol. II, Vallardi, Milano 1950, pp. 1134-48; E. BONORA, *Francesco Algarotti dall'Arcadia della scienza ai saggi letterari e filosofici*, in Id., *Parini e altro Settecento. Fra Classicismo e Illuminismo*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 105-27; F. ARATO, *Il "secolo delle cose": il newtonianismo di Francesco Algarotti*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXVII, 540, 1990, pp. 505-45; G. ORTOLANI, *Francesco Algarotti e l'epistola al Voltaire*, in Id., *Voci e visioni del Settecento veneziano*, Zanichelli, Bologna 1926, pp. 135-55; cfr. D. ARICÒ, *L'arte della guerra nel Settecento. I "discorsi militari" di Francesco Algarotti*, Aracne, Roma 2016. Per i testi dell'Algarotti si prendano l'edizione dei *Dialoghi sopra l'ottica neutoniana*, a cura di E. Bonora, Einaudi, Torino 1977 e quella dei *Saggi* a cura di G. Da Pozzo, Laterza, Bari 1963. Il testo della lettera di *Francesco Algarotti al sig. Giampietro Canotti* si trova in G. BOTTARI, S. TICOZZI (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, vol. VII: *Lettere pittoriche*, Silvestri, Milano 1822, pp. 393-98.

Per la cultura libertina italiana, cfr. A. BENISCELLI (a cura di), *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, BUR, Milano 2012.

Su Parini, oltre al già citato E. BONORA, *Parini e altro Settecento*, si veda il recente G. SAVOCA, *Giuseppe Parini*, Bonanno, Acireale-Roma 2016.

Su Goldoni, cfr.: F. ANGELINI, *Vita di Goldoni*, Laterza, Roma-Bari 1993; G. PADOAN, *Putte, Zanni, rusteghi. Scena e teatro nella commedia goldoniana*, a cura di I. Crotti, G. Pizzamiglio e P. Vescovo, Longo, Ravenna 2001; R. ALONGE, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Garzanti, Milano 2004; F. FIDO, *Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni*, Bulzoni, Roma 1984.

Su Alfieri, cfr. E. RAIMONDI, *Il concerto interrotto*, Pacini, Pisa 1979 e ID., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, il Mulino, Bologna 1985.

Sulle implicazioni dei fermenti rivoluzionari francesi e dell'età napoleonica in Italia, cfr.: C. CAPRA, *L'età rivoluzionaria e napoleonica in Italia. 1796-1815*, Loescher, Torino 1978; G. NICOLETTI, *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e Risorgimento*, Vallecchi, Firenze 1989; L. DERLA, *Letteratura e politica tra la Restaurazione e l'Unità*, Vita e Pensiero, Milano 1977. Critico nei confronti degli esiti della Rivoluzione francese, anche rispetto al Risorgimento italiano, il saggio incompiuto di A. MANZONI, *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del*

1859. Osservazioni comparative, recentemente edito da L. Weber per Pozzi, Ravenna 2015.

Complessivamente rimandiamo infine, per questo capitolo e per i temi trattati, oltre a quanto citato qui nel testo e già nei precedenti capitoli, ai saggi, edizioni e studi settecenteschi di particolare rilievo di studiosi quali, fra gli altri: Ezio Raimondi, Andrea Battistini, Alfredo Cottignoli, Walter Tega, Antonio Santucci, Paolo Rossi, Domenico Felice, Franco Fido, Guido Davico Bonino, Beatrice Alfonzetti, Giulio Ferroni, Arnaldo Di Benedetto, Guido Santato, Marziano Guglielminetti, Enrico Mattioda, Patrizia Pellizzari, Mariarosa Masoero, Laura Nay, Gennaro Barbarisi, Gino Ruozzi, Fiorenzo Forti, Sabine Frommel, Anna Ottani Cavina.

4
Leon Battista Alberti e Niccolò Machiavelli: l'inizio

Per le opere di Leon Battista Alberti segnaliamo le seguenti edizioni di riferimento: *Opere volgari*, 3 voll., a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1960-73; *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Einaudi, Torino 1969 (nuova ed. 1994, a cura di F. Furlan); *Momo o del principe*, a cura di R. Consolo, introduzione di A. Di Grado, presentazione di N. Balestrini, Costa & Nolan, Genova 1986; *Apologhi ed elogi*, a cura di R. Contarino, presentazione di L. Malerba, Costa & Nolan, Genova 1984; *De commodis litterarum atque incommodis*, a cura di L. Goggi Carotti, Olschki, Firenze 1976; *Opere latine*, a cura di R. Cardini, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2010; *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di L. Chines e A. Severi, BUR, Milano 2012.

Sulla risonanza illuministica delle riflessioni dell'Alberti in ambito economico, cfr. E. PII, *Cultura del Settecento e modernità*, in G. M. Anselmi, *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, vol. II: *Dal Barocco all'Ottocento*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 121-61; in particolare per il caso di Antonio Genovesi, cfr. l'edizione di A. GENOVESI, *Dialoghi e altri scritti. Intorno alle* Lezioni di Commercio, a cura di E. Pii, Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli 2008.

Sul tema delle contraddizioni e delle aporie della condizione umana in Alberti, si vedano le pagine a lui consacrate in E. GARIN, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Laterza, Roma-Bari 1975; E. PASQUINI, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, il Mulino, Bologna 1991; R. RINALDI, *"Melancholia christiana". Studi sulle*

fonti di Leon Battista Alberti, Olschki, Firenze 2002; C. VAROTTI, *Gloria e ambizione politica nel rinascimento. Da Petrarca a Machiavelli*, Bruno Mondadori, Milano 1998, in particolare pp. 291 ss. Si vedano anche P. MAROLDA, *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*, Bonacci, Roma 1988; M. PAOLI, *Leon Battista Alberti. 1404-1472*, Les éditions de l'Imprimeur, Besançon 2004, nonché i molti saggi di A. TENENTI. E inoltre: F. RICO, *Il sogno dell'umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Einaudi, Torino 1998. Spunti interessanti in L. CHIAVACCI, G. FERLISI, M. V. GRASSI (a cura di), *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, Olschki, Firenze 2001 (si vedano specialmente per i nostri assunti i contributi di M. Danzi, M. Miglio e R. Rinaldi). Sull'ironia, arma utilizzata anche dall'Alberti per affrontare l'aporia della condizione umana, cfr. G. FORNI, *Risorgimento dell'ironia. Riso, persona e sapere nella tradizione letteraria italiana*, Carocci, Roma 2012; il tema della contraddizione e l'arma dell'ironia convivono ancora in Voltaire, per il quale si veda l'edizione *Racconti, facezie, libelli*, a cura di G. Iotti, con prefazione di F. Orlando, Einaudi, Torino 2004.

Sui temi dell'enciclopedismo, della catalogazione e della sistemazione della realtà e dei saperi, cfr. G. M. ANSELMI (con L. AVELLINI ed E. RAIMONDI), *Il Rinascimento Padano*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II, I: *L'età moderna I*, Einaudi, Torino 1988, pp. 521-59, e ID., *La saggezza della letteratura. Una nuova cronologia per la letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 1998. Sul ruolo di Plinio, cfr. gli studi fondamentali di G. CONTE; più in generale su liste e cataloghi nella letteratura, cfr. U. ECO, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009. Per il contesto nel quale matura l'enciclopedismo erudito cinquecentesco, cfr. almeno N. BONAZZI, *Il carnevale delle idee. L'antipedanteria nell'età della stampa (Venezia, 1538-1553)*, GEDIT, Bologna 2007; ID., *Dalla parte dei Sileni. Percorsi nella letteratura italiana del Cinque e Seicento*, il Mulino, Bologna 2011; G. MASI (a cura di), *«Una soma di libri». L'edizione delle opere di Anton Francesco Doni. Atti del Seminario (Pisa, Palazzo Alla Giornata, 14 ottobre 2002)*, Olschki, Firenze 2008.

Sul tema dell'operosità da contrapporre all'ozio, e quindi, in questo senso, sull'"edificazione" in Alberti, Biondo e negli altri umanisti, cfr. R. RINALDI, *Libri in maschera. Citazioni e riscritture umanistiche*, Bulzoni, Roma 2007; P. VITI, *Identità e varianti dell'Umanesimo*, Conte, Lecce 2009; G. CAPPELLI, *L'Umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Carocci, Roma 2010; A. CASSANI, *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, Aragno, Torino 2014. Si deve ora ricorrere anche ai molti volumi di atti dei convegni

albertiani tenutisi per la ricorrenza centenaria e curati da R. Cardini e M. Regoliosi; in particolare, per quel che qui si argomenta, cfr. R. CARDINI, M. REGOLIOSI (a cura di), *Alberti e la cultura del Quattrocento*, 2 voll., Polistampa, Firenze 2007. In generale, cfr. G. M. ANSELMI, *Le frontiere degli umanisti*, CLUEB, Bologna 1988, cui rinvio per la bibliografia.

Per la fisiognomica e Della Porta si vedano i molti studi e saggi di L. RODLER, fra cui *Leggere il corpo. Dalla fisiognomica alle neuroscienze*, Archetipolibri, Bologna 2009; cfr. inoltre P. ZANKER, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Einaudi, Torino 2009.

I temi albertiani dell'invidia che corrode i rapporti tra gli uomini, dell'amicizia come rimedio contro questa invidia, e in generale della fragilità umana di cui l'invidia è segno sono già in Petrarca; per un primo affondo critico nell'universo di *questo* Petrarca, cfr. R. AMATURO, *Petrarca*, Laterza, Bari 1971 (vol. VI della *Letteratura italiana Laterza*); F. PETRARCA, *Lettere dell'inquietudine*, a cura di L. Chines, Carocci, Roma 2004; L. CHINES, *Francesco Petrarca*, Pàtron, Bologna 2016; M. C. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'eterno*, il Mulino, Bologna 2005; M. FEO (a cura di), *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere*, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera 2003, tutti studi cui rinviamo per il punto bibliografico e critico su Petrarca e le più aggiornate edizioni dei suoi testi. Sul ruolo della poesia in questo discorso cfr. M. FEO, *L'inutilità della poesia*, in M. Poli (a cura di), *Francesco Petrarca intellettuale e poeta cristiano agli albori dell'età moderna (1304-2004). Atti*, Fondazione del Monte di Bologna e di Ravenna, Bologna 2004, pp. 33-45.

Sul linguaggio concernente il nemico e le ostilità interne, cfr. R. CARDINI, *Mosaici. Il "nemico" dell'Alberti*, Bulzoni, Roma 1990. Interessanti spunti in J. J. MARCHAND, J. C. ZANCARINI (a cura di), *Storiografia repubblicana fiorentina (1494-1570)*, Cesati, Firenze 2003, in particolare il saggio di J. L. FOURNEL, *L'ennemi dans l'histoire florentine selon Machiavel et Guicciardini: un nœud interprétatif de l'histoire florentine* (pp. 31-49).

Sulla critica agli aspetti di astrattezza di certo classicismo umanistico – un discorso già anticipato dall'Alberti, prima ancora di Machiavelli – che si manifesterà nella satira antipedantesca del Cinquecento e del Seicento, cfr. P. CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Bulzoni, Roma 1998, e ID., *Ministorie di microgeneri*, Longo, Ravenna 2003.

Per le opere di Machiavelli cfr. l'edizione *Le grandi opere politiche*, 2 voll., a cura di G. M. Anselmi e C. Varotti, Bollati Boringhieri, Torino 1992-93. Sulla presenza di Petrarca in Machiavelli, cfr. G. M. ANSELMI, *Petrarca e l'etica laica della saggezza rinascimentale*, in "Italianistica", XXXIII, 2,

2004, pp. 125-31. In generale su quanto argomentato in questo capitolo e su Machiavelli, cfr.: G. M. ANSELMI, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Le radici italiane dell'Europa moderna*, Carocci, Roma 2008; ID., *Leggere Machiavelli*, Pàtron, Bologna 2014; G. PEDULLÀ, *Machiavelli in tumulto. Conquista, cittadinanza e conflitto nei "Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio"*, Bulzoni, Roma 2011; R. RUGGIERO, *Machiavelli e la crisi dell'analogia*, il Mulino, Bologna 2015. Si rimanda infine a G. SASSO, G. INGLESE (a cura di), *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana*, 3 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014.

Sulla fragilità dell'uomo di fronte al turbine della Fortuna in Machiavelli, cfr. G. SASSO, *Machiavelli, gli antichi e altri saggi*, vol. I, Ricciardi, Milano-Napoli 1987; cfr. anche ID., *Su Machiavelli. Ultimi scritti*, Carocci, Roma 2015. Machiavelli propone di far fronte ai rovesci della Fortuna con la forza e l'astuzia del giovane eroe «poco respettivo», secondo un progetto di morale pubblica e politica su cui cfr. I. BERLIN, *Controcorrente. Saggi di storia delle idee*, a cura di H. Hardy, Adelphi, Milano 2000, pp. 39 ss. Su questi temi cfr. poi gli studi di U. DOTTI, in particolare *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*, Editori Riuniti, Roma 1992 e *Machiavelli rivoluzionario. Vita e opere*, Carocci, Roma 2003, e di G. INGLESE, *Per Machiavelli. L'arte dello stato, la cognizione delle storie*, Carocci, Roma 2006. Sempre importante poi la lettura dei saggi che J. G. A. POCOCK e Q. SKINNER, pur da differenti punti di vista, hanno dedicato alla ricezione del pensiero machiavelliano nella cultura europea e americana.

Per alcuni esempi degli esiti ulteriori sortiti dalla riflessione concettuale ed etica analizzata in questo capitolo, si veda, sulla scia dell'Alberti, l'*accomodatio* di Erasmo da Rotterdam, per cui cfr. l'edizione *Scritti religiosi e morali*, progetto editoriale e introduzione di A. Prosperi, a cura di C. Asso Einaudi, Torino 2004; o anche la consapevolezza della fragilità umana in Joachim du Bellay, per cui cfr. l'edizione *Le antichità di Roma*, a cura di P. Tucci, Carocci, Roma 2005.

Per gli *Essais* di Montaigne, cfr. l'edizione a cura di F. Garavini e A. Tournon, Bompiani, Milano 2014.

Qualche ulteriore pista notevole si può cogliere in C. MONBEIG GOGUEL (a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, Electa, Milano 1998; D. CORDELLIER (a cura di), *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, 5 Continents, Milano 2005; S. BÉGUIN, F. PICCININI (a cura di), *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainbleau*, Silvana, Cinisello Balsamo 2005; S. FROMMEL, G. WOLF (a cura di), *Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, mu-*

sica, pittura, scultura, architettura, Marsilio, Venezia 2008; S. FROMMEL (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo*, 3 voll., BUP, Bologna 2010-13.

5
Eroismo magnanimo e saggezza nella letteratura italiana: una lunga durata

Tra gli studi generali si segnalano: G. M. ANSELMI, *La saggezza della letteratura. Una nuova cronologia per la letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 1998; ID., *Gli universi paralleli della letteratura*, Carocci, Roma 2003; A. BATTISTINI, E. RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1990. Più in particolare sull'identità letteraria, cfr. A. ASOR ROSA, *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997; E. RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, Bruno Mondadori, Milano 1998; a livello europeo, si veda l'appello a un nuovo umanesimo in G. STEINER, *Una certa idea di Europa*, Garzanti, Milano 2006.

Cfr. inoltre U. ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007.

Su Umanesimo e Rinascimento in generale, cfr. G. M. ANSELMI, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Le radici italiane dell'Europa moderna*, Carocci, Roma 2008; E. GARIN, *Il Rinascimento italiano*, Cappelli, Bologna 1980; A. MONTEVECCHI, *Biografia e storia nel Rinascimento italiano*, GEDIT, Bologna 2004; P. O. KRISTELLER, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Donzelli, Roma 2005. Cfr. inoltre U. DOTTI, *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*, Editori Riuniti, Roma 1992; F. RICO, *Il sogno dell'Umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Einaudi, Torino 1998; C. VAROTTI, *Gloria e ambizione politica nel Rinascimento. Da Petrarca a Machiavelli*, Bruno Mondadori, Milano 1998. Si vedano poi i saggi di A. QUONDAM, *La conversazione. Un modello italiano*, Donzelli, Roma 2007, sull'origine italiana della "conversazione dialogica"; e *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Donzelli, Roma 2003.

Cfr. inoltre P. CHERCHI, *Ministorie di microgeneri*, Longo, Ravenna 2003.

Per la cultura illuminista e per il Settecento, cfr.: E. PII, *Cultura del Settecento e modernità*, in G. M. Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, vol. II: *Dal Barocco all'Ottocento*, Bruno

Mondadori, Milano 2000, pp. 121-61; S. MARTELLI, *La floridezza di un reame. Circolazione e persistenza della cultura illuministica meridionale*, Laveglia&Carlone, Salerno 1996; P. GUARAGNELLA, *È delle parole, quel che dei colori. La ragione retorica da Giambattista Vico a Gaetano Filangieri*, FrancoAngeli, Milano 2016; G. RUOZZI, *Quasi scherzando. Percorsi del Settecento letterario da Algarotti a Casanova*, Carocci, Roma 2012; E. RAIMONDI, *Il concerto interrotto*, Pacini, Pisa 1979.

Sulle categorie filosofiche di "saggio" e "saggezza", cfr. E. HOLENSTEIN, *Atlante di filosofia. Luoghi e percorsi del pensiero*, Einaudi, Torino 2009.

Sul tema del "narrare il vero", cfr. M. LOLLINI, *Il vuoto della forma. Scrittura, testimonianza e verità*, Marietti, Genova 2001.

Sulla fisiognomica, cfr. L. RODLER, *Leggere il corpo. Dalla fisiognomica alle neuroscienze*, Archetipolibri, Bologna 2009; sull'iconografia antica dell'intellettuale, che ebbe forte influenza sulla ritrattistica del settecento, cfr. P. ZANKER, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Einaudi, Torino 2009.

Per le tematiche dantesche e medievali affrontate in questo capitolo, cfr.: F. FORTI, *Magnanimitade. Studi su un tema dantesco*, Carocci, Roma 2006; E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della* Commedia, Bruno Mondadori, Milano 2001. Ed inoltre: S. CARRAI, G. INGLESE, *La letteratura italiana del Medioevo*, nuova edizione, Carocci, Roma 2016.

Su Petrarca, cfr. E. FENZI, *Saggi petrarcheschi*, Cadmo, Fiesole 2003; T. BAROLINI, H. W. STOREY, *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, Brill, Leiden-Boston 2007; F. FINOTTI, *La rivincita della letteratura. La "funzione Petrarca" in Carducci e nell'età del metodo storico*, in S. Gentili, L. Trenti (a cura di), *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 251-71; M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel* Canzoniere *di Petrarca*, il Mulino, Bologna 2011.

Su Machiavelli, cfr.: G. M. ANSELMI, *Ricerche sul Machiavelli storico*, Pacini, Pisa 1979; ID., *Leggere Machiavelli*, Pàtron, Bologna 2014; G. INGLESE, *Per Machiavelli. L'arte dello stato, la cognizione delle storie*, Carocci, Roma 2006; dell'etica laica di Machiavelli ha trattato I. BERLIN, *Controcorrente. Saggi di storia delle idee*, a cura di H. Hardy, Adelphi, Milano 2000.

Su Vittorio Alfieri in generale, cfr.: G. NICASTRO, *Vittorio Alfieri*, Laterza, Roma-Bari 1974 (vol. XXXVIII della *Letteratura italiana Laterza*); R. MAGGIO SERRA *et al.* (a cura di), *Vittorio Alfieri aristocratico ribelle (1749-1803)*, Electa, Milano 2003; A. DI BENEDETTO, *Con e intorno a Vittorio Alfieri*, SEF, Firenze 2013; B. ALFONZETTI, N. BELLUCCI (a cura di), *Alfieri a Roma. Atti del Convegno nazionale, Roma, 27-28 novembre 2003*, Bulzoni,

Roma 2006. Sul teatro di Alfieri, cfr. G. A. CAMERINO, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Versi, stile, tópoi*, Liguori, Napoli 2006; V. PERDICHIZZI, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, ETS, Pisa 2009; C. FORNO, *L'incisione in scena. Tragedie di Vittorio Alfieri illustrate da Guido Gonin*, Ordine dei Cavalieri delle Terre di Asti e del Monferrato, Asti 1999. Si vedano inoltre: C. LERI, *Dalle "Rime" all'"Abele". Alfieri tra lirica e "tramelogedia"*, Dell'Orso, Alessandria 2008; G. RANDO, *Alfieri costituzionalista (tra politica, teatro e letteratura)*, Equilibri, Reggio Calabria 2015. Sul teatro settecentesco in generale, cfr. E. MATTIODA, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Mucchi, Modena 1994.

Su Foscolo, cfr.: A. CAMPANA, *Ugo Foscolo. Letteratura e politica*, Liguori, Napoli 2009; L. BRACCESI, *Proiezioni dell'antico. Da Foscolo a D'Annunzio*, Pàtron, Bologna 1982; ID., *Sulle rotte di Ulisse. L'invenzione della geografia omerica*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Per le opere di Alfieri segnaliamo le seguenti edizioni di riferimento: *Opere*, introduzione e scelta di M. Fubini, testo e commento a cura di A. Di Benedetto, Ricciardi, Milano-Napoli 1977; *Della tirannide. Del principe e delle lettere. La virtù sconosciuta*, introduzione di M. Cerruti, note di E. Falcomer, BUR, Milano 1996; *Vita*, a cura di G. Cattaneo, Garzanti, Milano 1977. E inoltre: *Rime*, a cura di C. Cedrati, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015.

Per gli altri testi e autori citati nel capitolo, si vedano: DANTE, *Commedia*, 3 voll., a cura di G. Inglese, Carocci, Roma 2016; F. PETRARCA, *Lettere dell'inquietudine*, a cura di L. Chines, Carocci, Roma 2004; G. PONTANO, *De Sermone*, a cura di A. Mantovani, Carocci, Roma 2002; J. RACINE, *Teatro*, a cura di A. Beretta Anguissola, Mondadori, Milano 2009; VOLTAIRE, *Racconti, facezie, libelli*, a cura di G. Iotti, Mondadori, Milano 2004; G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di L. Melosi, BUR, Milano 2008.

6
Le narrazioni dei nostri tempi e le radici umanistiche

Si fornisce qui di seguito una bibliografia essenziale a cui far riferimento nella lettura del capitolo: A. ASOR ROSA, *Letteratura italiana. La storia, i classici, l'identità nazionale*, Carocci, Roma 2014; E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Einaudi, Torino 2000; W. BENJAMIN, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 2014; ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2014; F. BRAUDEL,

Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II, Einaudi, Torino 2010; J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1996; I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2003; E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992; I. DIONIGI, *Il presente non basta. La lezione del latino*, Mondadori, Milano 2016; C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967; U. ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007; E. GARIN, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Laterza, Roma-Bari 2007; V. INNOCENTI, G. PESCATORE, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna 2008; G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003; N. ORDINE, *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Bompiani, Milano 2013; E. RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, 3 voll., il Mulino, Bologna 1994; ID., *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1996; F. RICO, *Il sogno dell'umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Einaudi, Torino 1998; E. W. SAID, *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, il Saggiatore, Milano 2007; F. SALVAREZZA, *Emmanuel Lévinas*, Bruno Mondadori, Milano 2003; J. STAROBINSKI, *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975; ID., *Il rimedio nel male. Critica e legittimazione dell'artificio nell'età dei Lumi*, Einaudi, Torino 1990; G. STEINER, *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Garzanti, Milano 2001; ID., *Una certa idea di Europa*, Garzanti, Milano 2006; *Umanisti italiani*, a cura di R. Ebgi, con un saggio introduttivo di M. Cacciari, Einaudi, Torino 2016.

Indice dei nomi